TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

CÓMO SE COMENTA UN POEMA

Ángel L. Luján Atienza



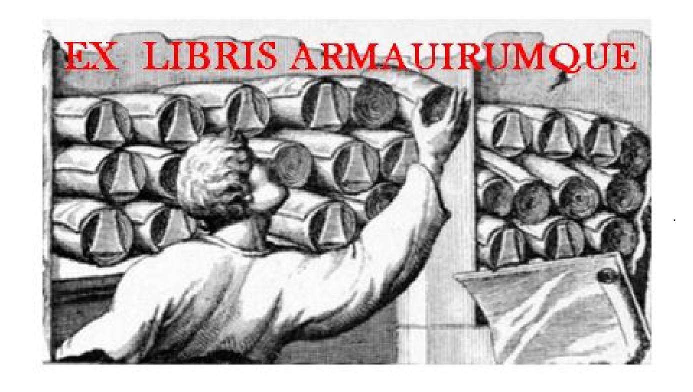
Este volumen se presenta a modo de guía práctica para que los estudiantes de Universidad y los de Bachillerato, así como todos los lectores interesados en la poesía, puedan investigar el proceso de significación de un poema.

El libro se basa en los presupuestos de la estilística, a los que se añaden nuevos métodos y perspectivas tanto del campo de la lingüística como de la teoría de la literatura, y en lo referente al nivel pragmático del análisis, habitualmente descuidado o desconocido en los manuales tradicionales, se muestra detalladamente cómo hacer un análisis exhaustivo del texto, ofreciendo posibles interpretaciones para cada uno de sus elementos.

Numerosos ejemplos, extraídos todos ellos de la propia tradición poética, completan el contenido de este texto.

CÓMO SE COMENTA UN POEMA

Ángel Luis Luján Atienza





Teoría de la literatura
y literatura comparada

Director:
Miguel Ángel Garrido

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono 91 593 20 98

ISBN: 84-7738-707-9
Depósito Legal: M. 36.381-1999

Impreso en España - Printed in Spain

Para Helena, que merece estar al principio de este libro, como lo ésta de tantas otras cosas.

Reading a poem is like walking on silence –on volcanic silence. We feel the historical ground; the buried life of words. Like fallen gods, like visions of the ninght, words are erectile.

Geoffrey Hartman

Part of our enjoyment of great poetry is the enjoyment of overhearing words which are not addressed to us.

T. S. Eliot

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

Si, como dice Eliot, parte del placer de leer poesía consiste en asistir, como a hurtadillas, a una comunicación que no se nos dirige, el análisis de los poemas parece tender a anular ese "curioso" deleite, al poner en evidencia los elementos y técnicas a través de los cuales el poeta se comunica realmente con nosotros lectores. Pero Eliot, que con las palabras citadas aproxima la poesía al teatro, sabe también que en el poema, como en el teatro, el público es consciente de que alguien (un autor) se está dirigiendo, en primer lugar, a él aunque para ello introduzca una comunicación que media entre los dos. En el fondo, la curiosidad, como la historia que se nos cuenta, o como el acto de comunicación intratextual, es una ficción creada por el juego literario, una curiosidad espuria. Sin embargo, muy real es la curiosidad que mueve a ciertas personas a indagar cómo se ha producido ese peculiar tipo de comunicación, qué ha pasado con las palabras para que nos sorprendan, emocionen, enriquezcan nuestro mundo intelectual, etc. El poema no está hecho en primera instancia para ser analizado (y si lo está más vale no hacerlo), y en consecuencia podemos tener, al emprender esta tarea, legítimamente la sensación de entrar de puntillas en un territorio semi-prohibido. Este libro pretende ser una invitación a disfrutar de ese placer.

En cuanto al objeto de análisis que aquí se propone, el poema, hay que empezar reconociendo su carácter inaprensible. Basta con abrir el libro de Octavio Paz, *El arco y la lira* (1956: 12-13), para encontrar la infinidad de definiciones, calificativos, y propiedades que se han aplicado a lo que llamamos poesía. El propio Paz nos dice: "La misma indeterminación parece ser el rasgo más notable del sustantivo poesía. Esta palabra ofrece una inusitada tolerancia para contener las más opuestas significaciones y designar los objetos más disímiles". El término mismo tiene su intrincada historia (Aguiar e Silva, 1976: 21-80; Genette, 1979; Guerrero, 1998), pues por "poesía" se entendía en la época clásica todo tipo de ficción verbal, sobre todo en verso, como quedó establecido en la *Poética* de Aristóteles. Esta definición duró hasta el siglo XVIII. Lo que hoy entendemos por poesía es básicamente uno de los tres géneros (lírica) que a partir del romanticismo se han establecido como los grandes apartados que incluyen todas las obras literarias. Para ahondar en la confusión el uso común tiende a identificar "poesía" (o lo que es lo mismo, "lírica") con verso.

Para evitar enredos terminológicos, cuando aquí se habla de poesía se quiere decir "lírica". El verso, según demostró Aristóteles, no es privativo de la poesía (piénsese en la cantidad de poemas didácticos e incluso científicos que nos ha transmitido la Antigüedad y épocas posteriores), e igualmente la poesía no se da sólo en verso, (desde el siglo pasado tenemos una extensa tradición de poemas en prosa). Así pues, aunque es casi inevitable relacionar lírica con verso, aquí voy a centrarme en el análisis de la lírica en cuanto género distinto de la épica (o narrativa) y el drama, según la tripartición todavía vigente, mientras no se demuestre lo contrario.

Evidentemente, si redujera la poesía al verso, tendría que hacer un manual de métrica, y no es ésa mi intención[1]. Quedan, por tanto, fuera de este método de análisis los poemas épicos en verso, que pertenecen al género de la narrativa (por ejemplo, *El poema de Mío Cid*, o *La araucana* de Ercilla), las obras dramáticas en verso (todas las del Siglo de Oro, por ejemplo) y los poemas didácticos en verso (por ejemplo, "El arte nuevo de hacer comedias", de Lope). Todos ellos deben ser estudiados con las técnicas propias de su género, aunque evidentemente tendrá aplicación lo que aquí se diga, sobre todo en los terrenos más

formales (figuras, tropos, sintaxis, vocabulario...), y muy especialmente en el de la métrica.

Hay que tener en cuenta, además, que los límites no son siempre tan claros como quisiéramos y, en consecuencia, las fábulas renacentistas y barrocas que recrean episodios mitológicos son estrictamente narraciones, pero no pueden dejar de estudiarse también como subgénero de la lírica, por su concentración e intensidad expresiva (basta pensar en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora), y ¿cómo considerar de "El tren expreso", de Campoamor, al que su autor subtitula "pequeño poema"?

Debe atenderse también al hecho de que las obras de teatro o épicas escritas en verso incluyen pasajes con una fuerte tonalidad lírica, hasta el punto de que aislados de su contexto pueden considerarse un verdadero poema. Así ocurre con las famosas y antologadas décimas que forman el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño,* o el pasaje que abre el *Poema del Mío Cid* tal y como hoy lo conocemos, con la descripción de los objetos que ve el héroe antes del destierro. Pueden aplicarse a estos fragmentos-poemas las técnicas de análisis de la lírica, aunque habrá que referirse a su situación dentro de la obra de la que forman parte.

Una vez clasificados los límites del asunto (la poesía como lírica) corresponde sentar una definición de la misma, con lo que nos encontramos con el problema inicial. Múltiples son las respuestas que se le han dado a la pregunta de qué es la lírica; como aquí lo que importa es establecer una técnica de análisis y comentario del texto, daré algunas de sus propiedades (Verdugo, 1982: 46) que no son definitorias pero que pueden ayudarnos en la tarea analítica.

La poesía lírica se ha venido caracterizando por:

a) Ser el vehículo, como género literario, de la subjetividad. Ésta es una idea romántica lanzada por Hegel (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 37-38; Aguiar e Silva, 1976: 229-230), que no obstante el tiempo transcurrido sigue teniendo vigencia, y no sólo en la opinión común (Cesare Segre, 1985: 23).

b) La particular intensidad del significado, lo cual va unido a las características de brevedad y complejidad. Para Jean Cohen, es esta intensidad, que él entiende como participa-

ción afectiva, la que distingue a la poesía de otro tipo de lenguaje. La poesía sería, pues, el lenguaje afectivo (patético) por excelencia (Cohen, 1982: 143). La virtud de intensidad supone en Cohen (1982: 68) la de totalidad: "el poeta tiene como único fin construir un mundo desespacializado y destemporalizado, en que todo se dé como totalidad consumada: la cosa, sin exterior, y el acontecimiento, sin antes ni después", pues para este autor, frente al lenguaje común en que cada afirmación supone una negación del resto de los elementos del conjunto en que se integra lo afirmado, en la poesía todo es plenitud y afirmación.

c) El trabajo de la forma, que hace que la atención pase del referente al mensaje mismo, convirtiéndose así en autorreflexiva, según Jakobson expone al caracterizar la función poética del lenguaje.

d) La motivación del signo lingüístico, que se opone así al signo convencional de la lengua común (Greimas, 1972: 7). Es magistral la formulación de Dámaso Alonso (1962: 31-32), cuyo axioma inicial: "en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado", es ampliamente demostrado a lo largo de los estudios que forman su libro. La fuerte correlación entre fondo y forma da a la poesía un grado mayor de unidad del que estamos acostumbrados en el discurso cotidiano.

e) Usar la lengua natural no como un instrumento sino como materia prima. En este sentido van las investigaciones de la escuela de Tartu al entender la literatura como un sistema de modelización secundario.

f) Ser un tipo de discurso que subvierte los discursos sociales establecidos. Susana Reisz de Rivarola (1989: 59-60), basándose en el artículo de Karlheinz Stierle (1977), considera que la lírica no es un tipo de discurso que tenga su origen en la comunicación pragmática (como sí son la novela y el teatro), sino que es una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, argumentativo, etc. Así, pues, la lírica sería el antidiscurso y sus variantes derivarían de las diferencias entre los esquemas de base transgredidos en cada caso.

g) Ser una forma de conocimiento (Carlos Bousoño, 1970: I,19-20).

b) Desde una perspectiva que puede parecer simplificadora y que retoma cierta tradición de las *flores rhetoricarum*, pero que se basa en un claro criterio estructural, Molino y Tamine (1982: 8) definen la poesía como "l'application d'une organisation métrico-rythmique sur l'organisation linguistique". Esta aplicación, por supuesto, no es una simple superposición ni es inocente. Y lo mismo se puede decir de Rosa Navarro Durán (1998: 9) para la que "la relación con el marco de la página sigue siendo hoy el único criterio objetivo en el intento de definir un poema, a pesar de las excepciones".

La manera de acercarnos al objeto, el método, tendrá que tener ineludiblemente en cuenta todas las peculiaridades que acabo de esbozar. Generalmente, detrás de todo método de análisis de textos hay una teoría que lo sostiene. He procurado no adscribirme a una teoría concreta, que muy seguramente establecería un *a priori* de la interpretación; sin embargo, reconozco, con otros autores (Carlos Reis, 1979: 39), que hasta ahora el método más completo y el que mejores resultados ha dado a la hora de abordar un poema es el análisis estilístico.

Así, pues, la base de mi análisis está en la tradición de la estilística. A ella he añadido otros métodos u otros puntos de vista cuando me ha parecido conveniente. A la estilística se le puede reprochar el quedarse meramente en un nivel lingüístico, pero hay que tener en cuenta que en este nivel descansa toda posterior interpretación bajo los presupuestos que queramos (García Posada, 1982: 26); porque si primero no entendemos lo que un poema dice y cómo lo dice no podremos seguir ahondando en él. Podemos encontrar en un texto los significados que queramos, si los vamos buscando, pero el primer significado en el que se apoyan todas las demás interpretaciones es exclusivamente lingüístico. Incluso para negar la existencia del significado o su unidad habrá que hablar de figuras, tropos, estrategias de fragmentación, etc. Y de eso ha hablado siempre, y bien, la estilística, como heredera de la retórica. Así, pues, entiéndase estilística en el más amplio sentido de la palabra. Ésta, renovada y apoyada por otras estrategias, cumple perfectamente el fin que se propone en todo análisis literario: el de descubrir la *forma significadora* (García Posada, 1982: 29) de un poema, o "aprehen-

der lo más exhaustivamente posible su forma literaria" como vehículo de una visión del mundo (Gregorio Torres Nebrera, en Ariza, 1981: 151), en definitiva, dar cuenta de la forma peculiar en que el poema significa a través de los elementos formales con que está construido.

Los métodos de análisis de textos que he consultado se proponen más o menos el mismo fin, y se distinguen fundamentalmente por la distinta división de los niveles de estudio del poema. De entre ellos hay que empezar por separar los métodos aplicables a textos literarios de los métodos para todo tipo de textos (el tomo de Larousse *Análisis y comentario de textos*, 1994). Dentro de los métodos literarios distingo los que abarcan a todos los géneros: Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón (1990), José Domínguez Caparrós (1982), José María Díez Borque (1984); y los que tratan específicamente de poesía: Benito Varela Jácome y Ángeles Cardona (1980 y 1989), Arcadio López Casanova (1982 y 1994), al que sigue el de Luis Alonso Girgado (1993), e Isabel Paraíso (1988).

En cuanto a la determinación de las fases hay que distinguir entre los métodos que están pensados como redacción concreta de un ejercicio (Lázaro Carreter, Isabel Paraíso, Díez Borque) y los que están pensados como guía de análisis puramente. Los primeros suelen tener una fase previa de localización del texto y una fase final de conclusión. Voy a prescindir de ellas porque no estoy interesado en cómo se redacta un comentario, sino en la técnica del comentario: haré una metodología puramente interna, por así decirlo. Añádase a esto que las dos primeras fases del método de Fernando Lázaro Carreter, por ejemplo (lectura atenta y localización), son elementales y se dan por supuestas una vez que alguien comienza el comentario propiamente dicho, pero quede claro desde aquí (y lo repetiré) que el conocimiento de la historia de la literatura es fundamental para la comprensión correcta del texto. La conclusión dependerá de la capacidad de síntesis del analizador a la vista de los datos que ha extraído de su análisis, y por eso nada diré de ella.

Considerando todo esto, propongo los siguientes niveles:

a) Los marcos del poema, es decir, elementos que están en la frontera entre lo interno y lo externo de la obra: el género, el título y las citas o epígrafes que encabezan los poemas.

b) Dentro del análisis de elementos internos distingo los siguientes niveles:

b.1) Contenido temático.
b.2) Estructura textual.
b.3) Nivel gramatical (que incluye semántica, sintaxis, morfología, fonología y grafía)
b.4) Nivel pragmático, que aunque en teoría debía ser el primero de los niveles internos, porque es el que organiza el conjunto del poema como acto (simulado) de comunicación, he decidido ponerlo en último lugar (como, por otra parte, apunta el método de José Domínguez Caparrós) por constituir en cierta manera una novedad en cuanto nivel autónomo (los demás métodos casi siempre incluían las cuestiones pragmáticas en el tratamiento del contenido).

Cada apartado del nivel lingüístico (semántica, morfosintaxis y fonología) se puede dividir en dos partes: el estudio del uso particular que la poesía hace de las unidades de ese nivel, y sus desvíos, siguiendo lo que dice Núñez Ramos (1992: 107): "El poema, pues, transforma el modo de ser y de actuar propio del lenguaje y lo hace de dos maneras:

1) Quebrantando las reglas que rigen su funcionamiento.
2) Conservando tales reglas pero superponiendo reglas propias.

La primera rúbrica acoge todos los fenómenos de desvío, la segunda puede alcanzar una explicación unitaria apelando al principio de recurrencia de la función poética".

Quede claro que no se trata con esto de reflejar el orden en que el lector debe redactar o llevar a cabo su análisis, sino que los niveles de análisis especificados agrupan simplemente los elementos en los que debe fijarse el analista para extraer los datos y conclusiones que después estructurará a su gusto en el comentario.

Otro problema que se presenta, y que afecta principalmente a la decisión sobre el título para este libro, es la distinción que hacen algunos autores entre análisis, comentario e interpreta-

ción. Todos parecen estar de acuerdo en que existe una distinción entre una parte más técnica, que aísla elementos significativos, y una parte más creativa que trabaja con los elementos aislados para darles un sentido en conjunto (Carlos Reis, 1981: 31-43; *Análisis y comentarios de textos*, 1994: 29). La parte técnica es unánimemente llamada "análisis" y la parte sintética vacila entre las denominaciones de "comentario" e "interpretación". La misma vacilación encontramos en el libro de Wolfgang Kayser (1976) cuyo título ya sugiere una doble tarea y una de cuyas partes está dedicada a explicar los "conceptos elementales del análisis" y la otra los "conceptos fundamentales de la síntesis". Ahora bien, si debemos entender "síntesis" como "interpretación" o si ésta se sitúa en un nivel superior que engloba a ambas tareas (análisis y síntesis) no queda claro.

Para no tropezar de nuevo con la terminología he decidido seguir la tradición al titular este libro *Cómo se comenta un poema*. En España, sobre todo en los medios académicos, este tipo de ejercicio es conocido como "comentario de textos" y así aparece en los títulos de los manuales más frecuentados: Lázaro Carreter, Díez Borque, Domínguez Caparrós, Isabel Paraíso, etc. El término "comentario" incluye, para mí, los procedimientos de análisis y de interpretación, ya que a la segmentación del texto en elementos significativos a todos los niveles debe seguir un ejercicio de síntesis que ponga todos esos elementos aislados en relación entre ellos y en relación con la totalidad significativa del poema, pues evidentemente la labor de entresacar datos sin atender a su función dentro del conjunto es estéril y en definitiva aburrida.

Es verdad que la interpretación es un terreno delicado, que requiere una finura de espíritu mayor que la del análisis, que se consigue con una buena práctica. Un mismo elemento puede tener diferentes funciones en poemas distintos. Como en un libro de este tipo sería demasiado poco quedarse en el nivel del análisis y sería demasiado pretencioso (además de imposible) dar una interpretación a todo elemento aislado por el análisis, he decidido tomar un camino medio, que suele ser el que siempre, consciente o inconscientemente, han seguido los redactores de manuales. Se tratará de hacer que el lector llegue a identificar todos los elementos significativos del poema, es decir, que sea capaz de hacer un análisis exhaustivo del texto al tiempo que

se indicarán las posibles interpretaciones de cada uno de estos elementos, sobre todo a base de ejemplos, pues es la propia tradición poética la que va estableciendo, de alguna manera, las formas de interpretación. El mayor o menor éxito de la aplicación dependerá ya de la habilidad, la atención y los conocimientos del que realice el comentario.

Algunos manuales añaden al final de la exposición metodológica ejemplos de poemas comentados. Aquí he preferido incluir comentarios más amplios al hilo de los ejemplos concretos, cuando lo merecían. He elegido los ejemplos con un criterio amplio, intentando abarcar todas las épocas de la literatura española, aunque se apreciará una mayor abundancia de poemas pertenecientes a los siglos de Oro y al siglo XX. Esto tiene su porqué. La Edad Media da más juego para un análisis filológico y retórico. El siglo XVIII no fue muy afortunado en lo que toca a la lírica; y del siglo XIX el principal problema es que los poemas (con la excepción de los de Bécquer y algunos de Rosalía) son demasiado largos, y si bien se pueden extraer fragmentos para un análisis puntual, el análisis detenido de la globalidad de algunos de los mejores textos de esta época (pongamos, "El canto a Teresa", de Espronceda) no cabe en la extensión de este trabajo. Esta explicación no intenta, por supuesto, ocultar que ha sido inevitable dejarme guiar por mis gustos personales cuando había que escoger un texto entre varios para ilustrar un punto concreto.

No debo (ni quiero) acabar sin dejar constancia de mi agradecimiento a Miguel Ángel Garrido, que me ha brindado la oportunidad de disfrutar con la elaboración de este libro, y a Armando Pego, que ha leído el original y lo ha mejorado con sus sugerencias.

Notas

[1] Manuales de métrica española pueden encontrarse en abundancia. Entre ellos destacamos los de Domínguez Caparrós (1985 y 1993), Navarro Tomás (1974), Quilis (1984), Baehr (1989) y Rafael Balbín (1975).

1

LOS MARCOS DEL POEMA

Las operaciones previas que algunos manuales recomiendan, como la localización del texto tanto en su tiempo como en el corpus del autor, no pertenecen, en mi opinión, propiamente al comentario, pero son conocimientos esenciales para entender lo que dice el poema, y se dan por supuestos al iniciar la labor de análisis. Este conocimiento está fuera del texto, pero evidentemente lo condiciona, así que diré unas pocas palabras sobre él.

En primer lugar, el texto pertenece a un periodo concreto de la historia de la literatura, lo cual lo hace participar de unas características que obligatoriamente tendrán su reflejo en la forma textual: la elección de ciertos temas y metros, la predilección por ciertas figuras retóricas, etc. Incluso hay que calibrar si el texto sigue fielmente los cauces expresivos de su época o se aparta de los cánones estéticos vigentes y por ello recibe un valor significativo mayor. La situación del texto en su época nos permite evitar los dos errores de apreciación que señala Díez Borque (1984: 19-20): un error de adición que consiste en proyectar nuestras reacciones en el texto considerando significativo lo que era neutro en la época; y un error de omisión que consiste en no reconocer los valores significativos (a todos los niveles: formal, cultural...) que existían en el pasado y que posteriormente han desaparecido.

El primer error lo cometieron los surrealistas y simbolistas franceses cuando vieron en Góngora imágenes cercanas a su estética, donde no había más que una complicación (muy lógica) de tropos tradicionales. El segundo puede ejemplificarse con los desarrollos alegóricos de la lírica medieval que a los ojos modernos pueden parecer tediosos y en el fondo ingenuos, pero que en la época eran una muestra de la maestría del autor en el más alto estilo de la poesía.

Otro factor externo a tener en cuenta es la personalidad del autor. Está claro que no podemos confundir al autor de carne y hueso con el emisor poético, pero sí ocurre a menudo que determinados lexemas, formas, símbolos sólo se entienden si los vinculamos con el autor que los utilizó. Por ejemplo, el lexema "Luz" como símbolo y apelativo de la amada en Herrera, o el símbolo del "ala" en José Martí, sin tener en cuenta lo cual no podría interpretarse correctamente el verso que abre el cuento de "la niña de Guatemala":

> Quiero a la sombra de un ala
> cantar este cuento en flor

Aquí, con la expresión usada por Martí, "sombra de un ala", se debe entender que el poeta va a cantar bajo el cobijo o la inspiración de lo ideal, de lo elevado, que, en definitiva, va a idealizar una realidad vivida. Y este mismo poema nos sirve, a la vez, para ejemplificar cómo el conocimiento de la biografía del autor puede guiar el comentario (nunca determinarlo). En cualquier biografía de José Martí encontramos la anécdota de la "Niña de Guatemala" tal y como ocurrió en la realidad: una joven guatemalteca, enamorada de Martí, muere tras un baño en el río, poco después de la vuelta del cubano, recién casado. Este episodio es aquí trasplantado poéticamente, bajo el ala idealizadora de la poesía. En el poema en cuestión aparecen tres personajes: la niña, el que vuelve casado y el "yo" que habla y ama a la niña. Leído así el texto es perfectamente lógico; sin embargo, cobra más sentido si, conociendo la anécdota real, interpretamos que Martí se ha desdoblado: es a la vez el "yo" que lamenta y ama a la niña, y el hombre que vuelve casado. De esa manera, corresponde al amor de la protagonista y la "revive" poéticamente, a la vez que dramatiza y conjura sus "remordimientos" por ser el posible causante de su muerte.

Hay que atender, además, al hecho de que en toda la obra de un autor por lo general hay diferentes etapas y esto influye en el significado del texto que estemos comentando. Un caso destacado es el de Juan Ramón Jiménez, cada una de cuyas etapas está marcada por una estética diferente; y para colmo de complicaciones el propio poeta rehízo o revisó sus poemas de etapas anteriores.

Si de lo que se trata es de comentar un poema suelto habrá que tener en cuenta el conjunto en que se inscribe, pues su posición co-textual puede arrojar sentido sobre el texto. Habrá que saber si la ordenación poemática se debe a la voluntad del autor o ha sido elaborada con posterioridad. En cualquier caso conocer esta cuestión nos lleva a evitar errores. Por ejemplo, el fúnebre título del poema de Miguel Hernández, "Canción última", nos puede conducir a hacer interpretaciones exageradas si no tenemos en cuenta que aquí "última" es, si no puramente, al menos en gran parte denotativo, pues este poema ocupa, en efecto, el lugar final del libro (*El hombre acecha*) y es el correlato del primero que lleva como título "Canción primera".

En realidad, este tipo de acercamiento a la obra literaria que recurre a disciplinas como la historia de la literatura, historia de la lengua, historia de las ideas, biografía, etc., tiene, por decirlo así, una forma circular, pues a la vez que los datos extraídos de otras disciplinas ayudan a fijar los sentidos del texto, el análisis en profundidad del texto arroja luz sobre su posición en un determinado conjunto histórico, biográfico o literario (Domínguez Caparrós, 1982: 34). Se puede decir que el acercamiento externo al texto sirve en principio para evitar errores en la interpretación (que se producirían por ignorancia del contexto), para garantizar una buena comprensión inicial, en definitiva, y que el análisis del texto confirma o enriquece o matiza el panorama exterior en que se inserta.

Un ejemplo llamativo de mala lectura por desconocimiento del contexto nos lo ofrece Jean Cohen (1982: 210-213), que dedica cuatro páginas de su estudio a explicar por qué Lorca escoge "las cinco de la tarde" como hora para la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Según él, al no haber una motivación externa para elegir tal hora, el poeta la acepta por una lógica interna, por razones que sólo dependen del poema: "el poema no podía hacer que el torero muriera por la mañana. Ni a primera

hora de la tarde. No antes de las cinco, porque es la hora en que el sol entra en agonía, en que el día se acaba, en que se anuncia la noche. Una significación 'existencial' se une a este momento. Es la hora en que se invierte el ritmo vital, en que sube la fiebre, en que, para los ansiosos, se despierta la angustia". No había que ir tan lejos. Bastaba con saber que esa hora (las cinco de la tarde) era la que aparecía en los carteles como inicio de la corrida, así que Sánchez Mejías muere como si su muerte se anunciara en el cartel a manera de hado. Que las corridas de toros tengan lugar a tal hora por las razones que da Cohen pudiera ser, pero la motivación directa del poema es más sencilla, y no es interna sino externa. Además, en España y en temporada de toros no empieza a anochecer a las cinco.

Insisto, por tanto, en que la situación del texto es una etapa anterior al comentario, pero necesaria a la hora de abordar un poema si queremos entenderlo en toda su amplitud. Sin embargo, hay otra serie de elementos que, sin formar estrictamente parte del poema, lo determinan interiormente, y se sitúan en la frontera entre la obra y el mundo (real y literario). Por eso, he decidido llamarlos "marcos" del poema, porque, como en los cuadros, sin formar parte de él son límites que centran la interpretación. Éstos son, del más al menos abarcante, el género, el título y las citas que encabezan el poema.

1.1. Géneros líricos

Dicho está que todos los poemas que voy a tratar pertenecen al género lírico, que según Genette (1979: 69), como todos los grandes géneros, constituye un architexto, o un archigénero, una categoría sin concreción histórica, aunque determinada en su especificación por razones históricas. Son los subgéneros de la lírica (como los de la épica y la dramática), esto es, los géneros históricos los que tienen una realidad efectiva.

La lectura que hagamos de un poema estará, evidentemente, condicionada por el género a que pertenezca. Los géneros son, por decirlo brevemente, instituciones que encauzan la construcción y lectura del poema tanto en los contenidos como en la forma. Sabido es que en toda la tradición clásica, que podemos extender hasta el siglo XIX, los géneros eran respetados y no

existía poema que no perteneciera a un género concreto, a pesar de las peculiaridades que pudiera contener. A partir de la revolución estética del Romanticismo las categorías genéricas se desdibujan, se confunden, se subvierten, etc., de modo que resulta raro encontrar en el siglo XX poemas que se adapten a un marco genérico tradicional, y cuando lo hacen es una prueba de virtuosismo, de ironía o un intento de renovar la tradición (como el *Romancero gitano* de García Lorca).

Isabel Paraíso (1988: 21) incluye la adscripción del poema a su género en la fase de introducción que yo he considerado previa, y además identifica el género con la actitud del poeta ante su tema, lo que yo considero dentro del nivel pragmático. Creo que conviene separar actitud y género, pues el poeta puede tomar una actitud con respecto a un género; aunque hay que admitir que los géneros se pueden (y deben) tratar como marcos comunicativos, es decir, que la elección de un género tiene implicaciones pragmáticas (Cesare Segre, 1985: 183).

Ha habido diversos intentos de crear una clasificación de los subgéneros líricos. Sería locura querer desarrollar y abarcar todos ellos, así que aquí selecciono unos pocos con el ánimo de dar una lista que permita al lector situar el poema que comenta. Remito a los libros correspondientes para una caracterización más extensa de cada uno de los géneros.

Una clasificación sencilla, que maneja supuestos pragmáticos, es la de W. Kayser (1976: 445-452), que distingue tres actitudes, cada una de las cuales incluye algunos subgéneros:

a) Enunciación lírica, en que existe una cierta actitud épica, ya que el "yo" se sitúa frente a un "ello" exterior, lo capta y lo expresa. Esta actitud incluye como subgéneros: el cuadro, el idilio, la égloga, el epigrama, el epitafio, el epitalamio, el poema lírico-narrativo, el poema lírico-filosófico, el romance lírico, etc.

b) En el apóstrofe lírico la objetividad se transforma en un "tú". Son sus subgéneros: la oda, el himno (y sus variedades: ditirambo, epinicio, salmo), el madrigal, la sátira, la elegía (y su variedad la endecha), etc.

c) El lenguaje de canción es el auténticamente lírico. Aquí ya no hay ninguna objetividad frente al "yo", aquí todo es interioridad. La manifestación lírica es la simple auto-

expresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. No encontramos subgéneros.

Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (1992: 151-167) realizan la siguiente clasificación de los géneros poético-líricos:

a) Formas primitivas nacidas de la lírica griega: el peán, el ditirambo, el epinicio, el treno, el epitalamio. Son composiciones marcadas por la presencia en un acontecimiento concreto, normalmente de carácter ritual: canto a los dioses, bodas, funerales, nacimientos, etc. En este conjunto destaca el himno (Lapesa, 1971: 141-147) como forma elevada del canto que expresa sentimientos o ideales religiosos, patrióticos o guerreros de una colectividad; y el epigrama, emparentado con el aforismo.

Es himno el poema "Al sol" de Espronceda que él mismo subtitula así, y también su poema "Al dos de mayo".

b) Formas clásicas:

*b.*1) La oda (que usaron en nuestro renacimiento Fray Luis, Herrera y Francisco de Medrano, y en tiempos modernos la "Oda a Walt Whitman", de García Lorca, las *Odas elementales* de Neruda, etc.). La oda (Lapesa, 1971: 141-147), en el Renacimiento, servía para identificar la poesía de vario asunto distinta de la tradición petrarquista y modernamente es una composición lírica de alguna extensión y tono elevado, cualquiera que sea su asunto.

Ejemplo de utilización de "oda" en la poesía moderna, incluso con el sentido de "epinicio" (canto dedicado al vencedor de los juegos atléticos) que tenía en la antigüedad, aunque un tanto irónico, es el poema de Nicolás Guillén titulado "Pequeña oda a un negro boxeador cubano", dedicada a Kid Chocolate.

*b.*2) La elegía, que puede expresar el dolor por la muerte de alguien, el dolor del amor, o el dolor por cualquier desgracia individual o colectiva. Las más famosas elegías de la literatura española son "Las coplas a la muerte de

su padre", de Jorge Manrique, y la "Elegía a Ramón Sijé", de Miguel Hernández. Tenemos un uso irónico de este género en "Las coplas por la muerte de mi tía Daniela", de Manuel Vázquez Montalbán.

b.3) Anacreóntica, composición breve que ensalza el placer. En nuestro clasicismo destacan las de Meléndez Valdés.

b.4) La sátira, poema en el que se reprenden ciertos vicios y actitudes. Ejemplo es la "Sátira censoria...", de Quevedo.

b.5) La epístola. Abundante en nuestro Siglo de Oro, sigue teniendo vigencia, como muestra el libro de Gabriel Celaya *Las cartas bocarriba,* en que encontramos epístolas a Blas de Otero, Pablo Neruda, etc.

b.6) La égloga, que consiste en un diálogo entre pastores, o en la descripción de una escena natural, principalmente campestre, en que el tema central es el amor.

Otras formas cultas que no derivan directamente del clasicismo greco-romano son la canción medieval de los cancioneros, las cantigas, la canción petrarquista, la serranilla, la pastorela, el madrigal, y el soneto si lo queremos considerar un género, como hacía Fernando de Herrera.

c) Formas de la poesía popular. El villancico, el romance (romance en cuartetas del Siglo de Oro, romance con estribillo), la letrilla, las baladas (en el ámbito europeo), la leyenda, el cuento poético ("El estudiante de Salamanca", de Espronceda), jarcha, cantigas de amigo, serranilla, endecha. Aquí habría que distinguir entre formas originariamente populares y formas de autores cultos que se basan en esquemas populares. Así, Rafael Lapesa (1971: 142-146) distingue entre poemas líricos menores (dentro de los cuales hay poemas cultos que usan la forma popular) y poemas propiamente populares.

Ejemplo del uso moderno de la estructura de letrilla, lo tenemos en un poema de Mario Benedetti, cuyo título es ya significativo: "Me sirve y no me sirve". La primera mitad del poema tiene el estribillo "no me sirve":

La esperanza tan dulce
tan pulida tan triste
la promesa tan leve
no me sirve [...]

Mientras que la segunda mitad usa el estribillo contrario:

Sí me sirve la vida
que es vida hasta morirse
el corazón alerta
sí me sirve [...]

d) Poemas en prosa (*Espacio,* de Juan Ramón Jiménez).
e) Poemas dialogados, donde entre otros podían entrar las églogas, aunque no todas son dialogadas. En Garcilaso, la primera no es un diálogo sino el monólogo de dos pastores, y la tercera es la narración, en un ambiente bucólico, de las historias mitológicas que unas ninfas están tejiendo. Se incluye aquí la letrilla dialogada.

Creo que, como he anunciado, se puede hacer una distinción bastante clara entre géneros codificados, o géneros clásicos, y géneros modernos o ruptura del marco genérico. Los géneros clásicos se distinguen por el tono, el contenido, el carácter del vocabulario y la métrica, y así hay que tener muy en cuenta para la poesía renacentista y barroca si el poema es una oda, una canción, una elegía, una epístola, un epigrama, una sátira, un madrigal, etc., porque se someten a convenciones distintas. De ahí que Garcilaso diga que se va a "sátira" cuando está escribiendo una elegía, cuyas implicaciones en el terreno de la poética ha explorado Claudio Guillén (1988).

Esta fuerte codificación hace que sea más fácil jugar con las normas que constituyen cada género, a la vez que permiten que dicho juego sea más reconocible que en una época marcada por la ausencia de normas. Por ejemplo, Quevedo, en "El escarmiento" (nº 12 de la edición de José Manuel Blecua) juega a la ambigüedad con dos géneros codificados en el siglo XVII: la canción y el epitafio. Formalmente el poema es una canción, que expresa la situación de un "yo" intentando aconsejar a un "tú", pero la última estancia es claramente un epitafio: "Tú, pues, ¡oh,

caminante!, que me escuchas...". Tal incoherencia da razón del contenido del poema porque se trata de la voz de un muerto-vivo (retirado del mundo), y refleja la condición del hombre que está muriendo durante toda su vida: toda canción, toda voz no es más que la de un muerto previsible, un epitafio en avance.

Con la ruptura moderna de los códigos genéricos este tipo de juegos ya no se pueden realizar, y cuando un poeta toma un género tradicional es normalmente como imitación, homenaje o muestra de virtuosismo en una postura casi lúdica. Rubén Darío imita al final de *Prosas profanas* formas de la lírica medieval en el apartado titulado "Dezires, layes y canciones". Lo mismo ocurre con muchos de los poetas del 27: Cernuda escribe una *Égloga, elegía, oda* al modo renacentista, Alberti compone la "Soledad tercera" en un homenaje a Góngora, o Gerardo Diego la *Fábula de Equis y Zeda*, aplicando el lenguaje gongorino. Sin embargo, es de destacar la persistencia de ciertos moldes genéricos en la poesía moderna, como la elegía, el epigrama, o el soneto. Son formas que no agotan su vitalidad porque responden a constantes profundas de la sensibilidad humana, como la relación con la muerte, o la estilización del insulto. Por otra parte, este tipo de géneros está más condicionado por su contenido y actitud que por su relación a una forma fija, lo que garantiza su supervivencia a lo largo del tiempo en moldes cambiantes. Un caso peculiar es el del soneto, que debe su supervivencia justamente a lo contrario: por responder a una forma fija que alberga cualquier tipo de contenido.

Otros ejemplos del uso renovado de géneros clásicos pueden verse en Neruda. En "Madrigal escrito en invierno", el molde clásico, que es una especie de petición breve y galante a la dama (recuérdese el "ojos claros, serenos" de Cetina), se convierte en un grito angustioso: "acércame tu ausencia hasta el fondo", dice un verso. Del mismo autor, las *Odas elementales*, antes citadas, constituyen una revisión de la tradición, ya que si la oda era un género caracterizado por la flexibilidad formal dentro de la brevedad pero cuyo contenido estaba siempre referido a alguna realidad considerada noble y normalmente de carácter espiritual, en Neruda las "odas" corresponden a una celebración del mundo material, mínimo y cotidiano, lo que ennoblece todo este universo tradicionalmente olvidado por la "gran poesía".

Un ejemplo de epigrama moderno, lo tenemos en este poema de Manuel Vázquez Montalbán:

INÚTIL ESCRUTAR TAN ALTO CIELO,
inútil cosmonauta el que no sabe
el nombre de las cosas que le ignoran,
el color del dolor que no le mata
                                        inútil cosmonauta
el que contempla estrellas
                                    para no ver las ratas.

La renovación de géneros periclitados tiene a veces un sentido irónico y de complicidad con el lector, a la vez que constituyen un caso claro de intertextualidad, ya que sólo podemos leer el poema con el trasfondo de lo que sabemos sobre la utilización genuina del género. Es lo que ocurre con una serranilla de José Agustín Goytisolo, que titula "Canción de frontera":

Caridad por tus ojos
mujer serrana
he de ir al otro lado
chiquita
antes del alba.

Pásame la frontera
que terminar no quiero
de esta manera.

Llévame hasta la raya
tú que te apiadas
pues me hirieron los guardias
bonita
por unas sacas.

Pásame compañera
que no quiero morirme
de esta manera.

Vemos que la situación es la misma que, por ejemplo, en las serranillas del Arcipreste de Hita: el hablante poético pide a una mujer de la sierra que le ayude por un paso difícil, pero aquí el hablante no es un caminante cualquiera, sino que es un contrabandista y además va herido (lo que recuerda por otra parte al "Romance sonámbulo" de Lorca). Así, el poema se sitúa entre la ingenuidad idílica de la situación tradicional y la tragedia real de los contrabandistas, apuntando también a una solidaridad

política ("compañera") que está del todo ausente en el género tradicional.

Ante la disolución moderna de las convenciones que dominaban los géneros, habrá que remitir para la clasificación de los poemas, según he apuntado, a criterios pragmáticos, como los que señalaré en el apartado correspondiente, en que se sopesen, conjugándolas, las voces del poeta y los actos de habla imitados.

Aunque hay otro criterio que parece bastante estable: el que marca una división según el carácter culto o popular de los géneros, independientemente del uso que de ello hagan los poetas. Coincido, pues, con Molino y Tamine (1982: 94-96) que distinguen entre una poesía que se acerca a la lengua corriente (en sus variantes de pureza y popular) y una lengua que se aleja de ella. Esta distinción sirve para encuadrar distintos géneros y "corresponde no solamente a una caracterización lingüística y temática, sino también a un modo general de organización de los fenómenos simbólicos".

La poesía popular se caracteriza por la ligereza de tono y ritmo, la impresión de ingenuidad, el carácter sensorial y la capacidad de sugerencia simbólica, además de por los fenómenos de repetición que generalmente la constituyen. Las formas populares han subsistido hasta nuestros días: villancicos (Alberti, Luis Rosales), romances y canciones (Lorca). El uso de estas estructuras por poetas cultos ofrece una interesante tensión entre la forma ligera, muchas veces sensorial, y la intención de presentar un planteamiento conceptual profundo. Ejemplo paradigmático de esta mezcla es la poesía de José Bergamín, en que el peso conceptual queda animado por una forma muy cercana a lo popular:

Voy huyendo de mi voz,
huyendo de mi silencio;
huyendo de las palabras
vacías con que tropiezo.

Como si no fuera yo
el que me voy persiguiendo,
me encuentro huyendo de mí
cuando conmigo me encuentro.

Es sintomático, por ejemplo, que un poema como el que encabeza *Versos sencillos*, de José Martí: "yo soy un hombre sincero/de donde crece la palma", sea uno de los cantos populares más extendidos, aunque muchos ignoran su procedencia culta.

No obstante, cada vez se siente menos influencia de las formas populares en la poesía, quizá porque éstas están siendo sustituidas por las voces de la tecnología: televisión, canciones pop, etc. El poeta actual raramente oye cantos populares y esas nuevas voces vienen a llenar el vacío que queda de la desaparición de lo popular. Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, usa una copla de la Piquer como primer verso de un poema; y el tono popular resuena también en muchos poetas contemporáneos, como en Claudio Rodríguez, pero ya casi camuflado, y más perceptible en el ritmo y en la andadura sintáctica, que en el contenido; aunque a veces también los tópicos populares están presente, como aquí el del río que cuenta una pena:

> Cuándo hablaré de ti sin voz de hombre
> para no acabar nunca, como el río
> no acaba de contar su pena y tiene
> dichas ya más palabras que yo mismo.

Hay que tener en cuenta, por último, la renovación de los géneros, bien porque se traen nuevas formas de culturas exóticas y se practican con ese afán de exotismo, como el jaiku japonés (Aullón de Haro, 1985); o bien porque se trata de creaciones originales de los poetas, como las "Doloras" de Campoamor, o los "Proverbios y cantares" de Machado.

1.2. Título

Es evidente que todo poema pertenece a un género, si no histórico, al menos al archigénero de la lírica, pero no todo poema tiene un título. La presencia o ausencia de título es indicio de una actitud del poeta y anuncio de determinadas técnicas poéticas (Hernández-Vista, 1970: 26). Hoek (1981) ha estudiado este elemento de la obra literaria desde una perspectiva semiótica.

Si el poema tiene título, éste, como en todo texto, nos da una de las claves de lectura del mismo. Para entender su significación justa hay que tener en cuenta, en primer lugar, si el título ha sido puesto por el autor o es obra de otra mano. Es corriente en los Siglos de Oro y en la Edad Media que los autores no titularan sus poemas, y fuera después el compilador o el editor

de los manuscritos el que impusiera títulos a las obras que carecían de él. Normalmente estos títulos no hacían más que recoger el tema central del poema identificado con la intención del poeta: "Cánsase el poeta de la dilación de su esperanza...", "De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado", "Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento". Nótese cómo en el siglo XX juega García Lorca con esta tradición al titular uno de sus sonetos del amor oscuro: "El poeta pide a su amor que le escriba"; y Gerardo Diego titula a uno de sus sonetos: "A un peine que sí sabía el poeta que era de Carey", en respuesta a otro de Lope.

Si el poema aparece titulado por el propio autor, el título pondrá en evidencia los rasgos que quiera destacar. Antes de nada, el título tiene una función fática, de contacto: advierte del comienzo del mensaje (López Casanova, 1994: 13), y dispone los ánimos de los lectores. Como el apagar las luces y levantar el telón en el teatro, es una señal de que comienza el mundo del espectáculo (Kayser, 1976: 251-152). Aparte de esto, el título tiene una doble dimensión, pudiéndose distinguir entre la referencialidad del título y la intencionalidad con que se titula.

Referencialmente, según López Casanova (1994: 13), el título es un indicador que anticipa contenidos y orienta el proceso de decodificación por parte del lector. El título puede remitir:

a) Al tema del texto (Paraíso, 1988: 22-23). Por ejemplo, "Confianza", de Pedro Salinas; "Revelación", de Gerardo Diego; "Vanitas Vanitatum", de Leopoldo María Panero.
b) A personajes (Carlos Reis, 1981: 102-103; López Casanova, 1994: 14-18), identificados con nombres propios o comunes: "Mozart", de Luis Cernuda; "Los barrenderos", de Rafael Morales; "Los cobardes", de Miguel Hernández; "El mendigo" y "El verdugo", de Espronceda; "Un loco", de Antonio Machado.
c) A tiempo y espacio (Carlos Reis, 1981: 102-103): "Primer día del mundo", de Gabriel Celaya; "Ciudad del Paraíso", de Vicente Aleixandre. Aquí podemos añadir también, según hace López Casanova (1994: 14-18), las

realidades vivenciales y factuales que se desarrollan en un concreto espacio y tiempo: "Insomnio", de Dámaso Alonso; "Reyerta", de García Lorca; "Fusilamiento", de Nicolás Guillén.

En este tipo de poemas el espacio o tiempo que rodea la acción principal puede alcanzar un rango simbólico como, por ejemplo, en el poema "Sábados", de Jorge Luis Borges. Y son muy característicos los textos que tienen la lluvia como marco para iniciar un ahondamiento interior de la tristeza. Véase cómo dos poemas titulados precisamente "Lluvia" responden a este fenómeno. Se trata de un soneto de Borges (pág. 233) y un poema de Manuel Machado (pág. 86);

d) Al subgénero al que pertenece el poema (Carlos Reis, 1981: 102-103; Paraíso, 1988: 22-23; López-Casanova, 1994: 14-18): "Elegía a Ramón Sijé" y "Oda a Vicente Aleixandre", de Miguel Hernández; "Soneto al cubo de basura", de Rafael Morales; "Oda a Venecia entre dos mares", de Pere Gimferrer.

Aquí se pueden incluir títulos que no hacen referencia exactamente a subgéneros poéticos, sino a otro tipo de subgéneros artísticos, en un intento de acercar la poesía a estas artes. Ejemplo destacado es la "Sinfonía en gris menor", de Rubén Darío. Dominan en este ámbito los títulos tomados de la música, y ahí tenemos la serie de "blues" que escribe Antonio Gamoneda: "Blues del nacimiento", "Blues para cristianos", "Blues del cementerio", "Blues del amo", "Blues de la casa", y los "valses" que incluye García Lorca en su *Poeta en Nueva York*. Pero no faltan las alusiones a la pintura, como el poema "Bodegón", de Vicente Valero;

e) El título puede hacer resaltar el símbolo fundamental que articula el poema (Carlos Reis, 1981: 102-103). Por ejemplo, "Espuma" de Claudio Rodríguez, o "El camino cegado por el bosque", de Antonio Colinas, en que el bosque simboliza todo lo que nos aparta, sin comprenderlo, de lo que amamos.

Otro ejemplo de título simbólico, que además afecta al carácter simbólico de las rimas es este poema de César Vallejo:

AVESTRUZ

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!

No acabes el maná de mujer que ha bajado;
yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,
mañana que no tenga yo a quien volver los ojos,
cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Mi corazón es tiesto regado de amargura;
hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él...
Melancolía, deja de secarme la vida,
y desnuda tu labio de mujer...!

El avestruz es el símbolo que no aparece explícitamente en el poema, pero que nos permite entender la melancolía bajo la forma de esta ave, que hunde su cabeza, obstinada, y devora todo lo que encuentra sin masticar; y que convoca, o viene convocado por, las rimas agudas en "u" de los dos primeros cuartetos. La aparición de la rima, también aguda, de "mujer" en el último cuarteto da cuenta de la ambigüedad presente en el símbolo de la melancolía-avestruz.

f) Según un verso revelante o generador, que suele ser el primero del poema, pero que a veces es el último o uno central (Isabel Paraíso, 1988: 22-23). Wolfgang Kayser (1976: 251-252) relaciona esto con una postura antirretórica: el poeta quiere alejar todo pensamiento temático, toda actitud reflexiva y distanciadora, y su poesía debe ser recibida como una "ola que casi imperceptiblemente se alza y vuelve a deshacerse".

Evidencia de que el titular por el primer verso es una solución provisional para nada satisfactoria es un poema de César Vallejo. El poema aparece con el título: "He aquí que hoy saludo...", que es el inicio del primer verso, pero acaba entre paréntesis: "(Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema)".

Cuando el título se toma no del primer verso sino del último del poema, estamos cerca de la estructura en anillo.

La sorpresa del epifonema final queda ya anunciada desde el principio. Ejemplo es el poema de Celaya: "Sé que el amor existe", o de Justo Jorge Padrón: "¿A dónde, a dónde ir?".

g) Título que contiene un apóstrofe (Kayser, 1976: 251-252), lo que indica la existencia o la posibilidad de un diálogo: "A sus paisanos", de Luis Cernuda. Se pueden incluir aquí títulos que contienen el anuncio de un acto de habla, ya que suponen una apelación: "Llamo a la juventud", o "Llamo al toro de España", o "Recoged esta voz", de Miguel Hernández, "Pido silencio", de Pablo Neruda. Esto puede extenderse hasta títulos que simplemente transmiten la actitud o la intención del poeta: "Seré curioso", de Mario Benedetti, como una advertencia explícita a un posible público.

h) Wolfgang Kayser (1976: 251-252) habla de un tipo de títulos cuya función es ligarse más claramente con el poema, convertirse en parte esencial de todo el texto. En tales casos el título cobra un aspecto misterioso, que sólo se deja comprender en toda su amplitud después de leer el poema entero. Ejemplo de título enigmático es "Adelfos" de Manuel Machado, que es en realidad un autorretrato. Se trata de una palabra griega que significa "hermanado" o "hermanador". Evidentemente el poema significa el hermanamiento del poeta con las gentes de su tierra, sin embargo, este hermanamiento es de una indolencia que no casa bien con el sentimiento fraternal. Por otra parte, puede haber una alusión al "Retrato" de su hermano Antonio. Y no se olvide que "Adelfos" remite a adelfa, una planta que se da con abundancia en Andalucía.

Un grado mayor de implicación entre título y texto es cuando el primero se puede leer como parte integrante del segundo, así en un poema de Ángel González, el título funciona en realidad como primer verso del poema:

TODOS USTEDES PARECEN FELICES...

... y sonríen, a veces, cuando hablan.

i) Títulos con referencias intertextuales. Éstas pueden ser citas directas de otros poemas. Manuel Vázquez Montal-

bán toma el verso de Ronsard: "Quand vous seraiz bien vieille"; y lo mismo hace Nicolás Guillén con Manrique: "Cualquier tiempo pasado fue peor". Mario Benedetti copia a Darío en "Salutación del optimista", y Leopoldo María Panero toma de Ravel el título para su poema: "Pavane pour un enfant defunt".

Otras veces la referencia no es una cita directa, sino una alusión. Es el caso del poema de Blas de Otero que tiene por estribillo "me queda la palabra". El título del poema es "En el principio". Evidentemente hay un juego con el pasaje evangélico que dice "en el principio era el verbo", y una ironía porque el poema se sitúa en el final, cuando el poeta lo ha perdido todo.

También nos encontramos con casos de intertextualidad paródica, como en Guillermo Carnero: "Histeria de los estereodoxos españoles".

López Casanova (1994: 14-18) considera que estas formas simples pueden combinarse para formar títulos complejos ("Noche del hombre y su demonio", de Cernuda, en que se combina un índice temporal con el de los personajes). Títulos complejos y además lúdicos son los del primer Miguel Hernández en que al sustantivo (normalmente referencial) se le añade un adjetivo matizador, como una segunda voz que apostillara: "LA FLOR-de almendro", "HUERTO-mío", "CIGARRA-excesiva", "OTOÑO-mollar", "ÉGLOGA-nudista".

Cuando el autor decide no titular sus poemas, estamos en la actitud antirretórica que detectaba W. Kayser en el uso del verso inicial como título. Al no titular, el poeta se niega a dar ese golpe de efecto que constituye el título; es como si el poema entrara sin anunciarse y fuera una continuación de un diálogo nunca interrumpido, como si no se separara del curso de la vida. Es sintomático en este sentido el hecho de que Bécquer titulara algunos de sus poemas al darlos a conocer en publicaciones periódicas y después decidiera eliminar todos los títulos en el manuscrito del *Libro de los gorriones*, y sin título pasan a la primera edición de sus *Rimas*.

Pero más que el contenido del título importa la intención con que el autor titula, especialmente cuando nos acercamos al siglo XX. Hasta entonces domina en general la función referencial o infor-

mativa del título, que servía como un índice identificador del poema. Sin embargo, en nuestros tiempos es normal el uso paródico, irónico, e incluso enigmático, requiriendo toda una reconstrucción por parte del lector. Así, las *Odas elementales* de Neruda, como he dicho, no sólo sitúan la forma poemática dentro de una tradición, sino que además dan un nuevo sesgo a ésta al incluir entre las cosas dignas de elogio elementos de la realidad más cercana, e incluso podíamos decir vulgar.

En otra ocasión Neruda titula un poema "Farewell", que significa 'adios' en inglés. Evidentemente, el poema trata de una despedida; su contenido es referencial, pero el hecho de titularlo en inglés es una concesión al gusto cosmopolita de la época y al carácter del personaje que habla, el cual "ama el amor de los marineros". Antonio Machado, en la misma línea, titula a un poema suyo "Nevermore" en clara referencia a Poe.

En el título de "Ángela Adónica" me parece que Neruda maneja una ambigüedad que impregnará todo el poema. En primer lugar "adónica" hace referencia al verso adónico que cierra cada estrofa y nos remite al mundo (horaciano) de las odas greco-latinas, lo cual contrasta con el resto del libro, que refleja un cosmos encrespado y violento. Por otra parte, el adjetivo "adónico" remite a Adonis y a un ideal de belleza clásico, y precisamente el desarrollo del poema es la descripción de la belleza de una muchacha, lo que carga de cierta ambigüedad la elección del adjetivo "adónico", usado normalmente para designar la belleza masculina. Esto nos obliga a leer "ángela" no como un femenino de ángel ("emisario"), sino como un personaje mitológico que robó cosméticos a Juno para regalárselos a Europa (de ahí que los hijos de Europa sean tan blancos). Por tanto, lo que expresa aquí Neruda es un ideal de belleza difícilmente alcanzable en la situación en que se encontraba (diplomático en el Medio Oriente), y por ello la insistencia en la pureza, blancura, claridad, lo diurno, en definitiva. Sin embargo, quiere que ese ideal se una al de la pasión, la espontaneidad y el temperamento de la mujer de otras latitudes: la "ardiente estrella", los "grandes ríos de fuego". Esta ambivalencia se repite a lo largo del poema en sintagmas como "agua seca", "lento espacio", "oculto fuego".

"Angelus" de Mario Benedetti tiene una lectura irónica, pues ese beatífico momento del día se convierte en una desoladora constatación del destino personal.

Nicolás Guillén nos ofrece un ejemplo de título de carácter paradójico: "Canción de cuna para despertar a un negrito".

1.3. Citas que encabezan los poemas

Muchas veces los poetas usan epígrafes para encabezar sus poemas. Éstos suelen tener funciones similares a los del título: son apoyos, llamadas de atención hacia ciertos significados, o elementos formales, suponen cierto juego de complicidad con el lector, etc., pero por encima de todo los caracteriza el hecho de constituir un diálogo con la tradición; diálogo que puede acabar absorbiendo el significado del poema, pues en casos extremos las citas son continuas y terminan ocupando más espacio que el texto mismo, como sucede en los poemas de José María Álvarez, autor dado a un tipo de poesía muy dialógica no sólo por lo que respecta a los epígrafes sino dentro del texto mismo del poema.

La costumbre de poner citas a los poemas es relativamente reciente, ya que en la época clásica todo poema se podía considerar una cita reconocible de la tradición. Cuando el romanticismo privilegia la originalidad, relega la cita directa al margen del poema. Philip Davies Roberts (1991: 125) llama la atención sobre el grado de pedantería a que puede llegar tal práctica en nuestros días.

Que las citas tienen más o menos las mismas funciones que el título lo muestra García Lorca al escoger un verso de Jorge Guillén como cita y como primer verso de su poema "Tu infancia en Mentón": "Sí, tu niñez ya fábula de fuentes". Sin embargo, las citas incidirán especialmente en el tema del poema o en su tono: Rubén Darío usa una cita de Banville en su poema "Canción de carnaval", que es una referencia directa al tema ("*Le carnaval s'amuse! / Viens le chanter, ma Muse...*").

Otras veces la cita no alude al contenido, sino a la forma. El poema de Guillermo Carnero llamado "Discurso del método" (que ya indica una forma o modo) tiene la siguiente cita de Dryden: "Thus have I made my own opinions clear, / yet neither praise except, not censure fear; / and this unpolish'd, rugged verse I chose / as fittest for discourse, and nearest prose". Y efectivamente el poema es prosaico:

En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta
las acreditadas nociones de 'irracionalidad' y
'espontaneidad' consideradas propias de esta profesión,
usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles
como pertenecientes al repertorio de la Lingüística...

Rafael Alberti utiliza una cita de una canción popular "En Ávila, mis ojos...", para su poema "Mi corza", indicando así una similitud formal entre los dos textos.

Incluso a veces, la procedencia de la cita no es un poema o una obra literaria, sino que proviene de otra fuente. José Martí, en su poema "El padre suizo", utiliza como epígrafe una noticia tomada de un periódico, y convierte la acción criminal que contiene (un padre que sacrifica a sus hijos y después se suicida) en un acto de heroicidad:

¡Padre sublime, espíritu supremo
Que por salvar los delicados hombros
De sus hijuelos, de la carga dura
De la vida sin fe, sin patria, torva
Vida sin fin seguro y cauce abierto,
Sobre sus hombres colosales puso
De su crimen feroz la carga horrenda!

Examinaré, para acabar, un caso que merece más atención. Se trata del poema de Vicente Aleixandre "El poeta se acuerda de su vida":

"Vivir, dormir, morir: soñar acaso". Hamlet

Perdonadme: he dormido.
Y dormir no es vivir. Paz a los hombres.
Vivir no es suspirar o presentir palabras que aún nos vivan.
¿Vivir en ellas? Las palabras mueren.
Bellas son al sonar, mas nunca duran.
Así esta noche clara. Ayer cuando la aurora,
o cuando el día cumplido estira el rayo
final, y da en tu rostro acaso.
Con un pincel de luz cierra tus ojos.
Duerme.
La noche es larga, pero ya ha pasado.

Lo primero que nos llama la atención es que la cita aparece atribuida a Hamlet y no a Shakespeare. Esto nos avisa ya de que el poeta va a hablar también como un personaje, de ahí el título algo pomposo y barroco. Alude también así al sentido del oficio del poeta que sabe que las palabras "nunca duran", y sin embargo, siguen viviendo en la boca ficticia de sus creaciones, como demuestra la cita. Por otra parte, el poema recoge el viejo tema de la vida como un sueño, pero la cita de Hamlet indica justamente lo contrario: la muerte como un sueño en que existe la posibilidad de seguir soñando. Dos interpretaciones entran en pugna: la calderoniana y la shakespeareana, y encuentran su equilibrio al final: si la vida es un sueño, la muerte abre la posibilidad de seguir soñando, puede ser un despertar a nuevos sueños, con palabras que nos sigan viviendo como vive Hamlet en sus palabras.

2

CONTENIDO TEMÁTICO

Dos tareas se imponen en este nivel: establecer el tema del poema y determinar su estructura interna.

2.1. ¿Qué es un tema?

Ya se ha dicho muchas veces: el tema no es el argumento, o una paráfrasis del poema. El tema es aquello de lo que habla el poema, y no exactamente lo que dice, ya que lo que dice es el significado global, que surge de la colaboración de todos los elementos discursivos. Cabría afirmar entonces que el tema es aquello a través de lo que el poema dice lo que dice, y bajo esta perspectiva será mejor hablar de "contenido" más que de "tema", aunque aquí considero ambos términos sinónimos. El tema sería el anclaje referencial (y tomo "referencial" en el sentido más amplio) a partir del cual se despliega el significado poemático. El romance de Luis de Góngora "Hermana Marica" nos habla del mundo de la fiesta a través de la voz de un niño. Ése es su tema o contenido; cuál es el significado último del poema dependerá de análisis ulteriores.

Un ejemplo más claro de la diferencia entre aquello de lo que se habla y aquello que se dice a partir de lo que se habla es la famosa "Canción a las ruinas de Itálica", de Rodrigo Caro. Tiene como tema central dichas ruinas, pero ¿no son éstas sólo un pretexto para exponer el paso destructivo del tiempo? En este sentido Carlos Bousoño (1970: I, 273-274) plantea el estatuto del tema como símbolo en la poesía contemporánea: el poeta parte de una emoción subjetiva (no conceptual) y busca un "tema" a través del cual pueda expresar apropiadamente esa emoción; el tema, entonces, de carácter conceptual, es sólo un símbolo para transportar la subjetividad original.

Lo mismo ocurre con el poema de Miguel Hernández "El niño yuntero". Su tema podría ser la denuncia de la injusticia en general, pero lo que individualiza a este poema es que se centra en la figura del niño obligado a tirar de la yunta, y tal será su tema: la injusticia en el niño. Los demás elementos colaborarán para poner de manifiesto la injusticia (de la situación y general), pero la línea temática que aúna todos estos significados universales es la del "niño" tirando de la yunta.

Un problema terminológico surge aquí, y es la distinción entre "tema" y "motivo". Por una parte tenemos aquellos que prefieren hablar de "tema" (Lázaro Carreter, 1990: 31; Paraíso, 1988: 22), definido como la reducción de un asunto o argumento. Otros autores, por carecer la lírica de argumento, prefieren hablar de "motivo" en lugar de "tema" (Cesare Segre, 1985: 349). Wolfgang Kayser (1976: 71-81) considera motivos "la corriente del río, el sepulcro, la noche, la salida del sol, la despedida, etc.". Un motivo, pues, sería una situación significativa que se convierte en una vivencia espiritual, o la concretización de un significado conceptual como portador de un mensaje espiritual. Llamémosle tema o motivo, este elemento se caracteriza por dar unidad al sentido del poema y por anclarlo en un mundo de referencias (lo vagas que sean, pero referencias); unidad que no suele ser de tipo narrativo, sino más bien conceptual-abstracto, sentimental o imaginativo.

Otros autores se alejan del concepto de motivo, o tema concreto, y caracterizan el tema como una abstracción o generalidad de valor universal (Carlos Reis, 1981: 329; Lotman, 1976: 103-105).

El problema se reduce entonces a determinar qué queremos abarcar bajo la denominación de "tema", cuál es la extensión de

dicho elemento. Puede ser demasiado o demasiado poco. Según la definición de Lázaro Carreter (1990: 93), es demasiado, ya que en él incluye también la actitud pragmática cuando, por ejemplo, dice que el tema de un fragmento de Espronceda del "Himno al sol" es: "exhortación que, casi con crueldad, hace el poeta al sol para que goce su juventud". De acuerdo con esto, el tema sería la propia enunciación; sin embargo, creo necesario separar el tema de la actitud lírica, aunque a veces no es fácil, como en el caso del soneto de García Lorca "El poeta pide a su amor que le escriba". Habrá que determinar, en cada caso, cuándo la propia enunciación está tematizada y cuándo no; cuándo la actitud del poeta ante su enunciado es simplemente un reforzamiento de éste y no una parte integral de él, y cuándo ocurre lo contrario.

En el otro extremo, demasiado poco es hablar de temas en términos sumamente abstractos, como hace Carlos Reis (1979: 115), que propone como temas: la muerte, la justicia, el amor, la libertad o la felicidad. Estos conceptos tan generales no individualizan los sentidos transmitidos por los poemas particulares.

Resumiendo, tenemos dos posturas: el tema como motivo o conjunto de motivos que constituyen los elementos concretos sobre los que se apoya el significado global del poema, y el tema como representación de una entidad abstracta y universal. Una solución intermedia consiste en aplicar estas distintas concepciones dependiendo del carácter del poema. Hay poemas cuya referencia última es abstracta, como muchos de los metafísicos de Quevedo, y poemas cuyas referencias son concretas para remitir a significados más abstractos. Frente al poema de Góngora antes citado ("Hermana Marica") puramente referencial, el siguiente de Quevedo sitúa su referencialidad en un plano tan abstracto que el tema ha de ser por necesidad universal, como indica además el título, "Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento":

> Ya formidable y espantoso suena
> dentro del corazón, el postrer día;
> y la última hora, negra y fría,
> se acerca de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas da su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Hay que pensar, pues, en el tema como un eje de sentido que recorre todo el poema y constituye su "mundo", lo suficientemente abstracto como para que sea reconocible su presencia en otros poemas y lo suficientemente concreto para que pueda individualizar el texto que estudiamos.

Para cerrar este apartado, un par de ejemplos sobre los grados de concreción del contenido de un poema. El primero es de Guillermo Carnero, "Erótica del marabú". Sabemos por confesión del propio autor que utiliza "al marabú pájaro, que se alimenta de cadáveres y lleva en su cuerpo la pluma más preciada en alta costura, como símbolo de lo que hace el escritor al convertir su experiencia en lenguaje estéticamente bello":

Mirad el marabú, el pájaro sagrado.
Escruta el devenir, busca marsupio
en la tragedia,
degusta la carroña, picotea cucuyos,
cuando regresa al nido con el buche bien lleno
pliega las alas, VED el valioso plumón,
escruta el devenir, es el sagrado,
avizora los ojos de las muertas,
los deglute, no es un animal tierno
y sin embargo véla a la luz de su buche,
zancas de marabú, pico amarillo,
torpes inclinaciones olfatorias,
su digerir es una ontología,
plumas negruzcas, su plumonpoemas,
el valioso plumón para el aposteriori
y exhibiciones -de-las-damas.

Podíamos pensar en un principio que el "marabú" es el motivo a través del cual se expresa el tema: la actitud carroñera del poeta. Sin embargo, vemos que no es así. El motivo debe remitir, a través de lo particular, a una experiencia universal y abstracta y aquí lo que se están comparando son dos realidades (actitudes) muy concretas: el tema es, por tanto, la comparación entre ellas. Fijémonos, además, que no se trata de la actitud del poeta en general, sino de su relación con lo erótico, como indican el título y las referencias femeninas del poema ("las muertas", "damas").

El siguiente poema de Juan Ramón Jiménez sirve de contraste, pues aunque también se establece una comparación explícita, los elementos comparados se refieren a otra realidad emotiva general:

CIELO

Se me ha quedado el cielo
en la tierra, con todo lo aprendido,
cantando allí.
Por el mar este
he salido a otro cielo, más vacío
e ilimitado como el mar, con otro
nombre que todavía
no es el mío como es suyo...
Igual que, cuando
adolescente, entré una tarde
a otras estancias de la casa mía
–tan mía como el mundo–,
y dejé, allá junto al jardín azul y blanco,
mi cuarto de juguetes, solo
como yo, y triste...

Aquí el poeta, según indica el título, utiliza el cielo como motivo: nos está hablando del "cielo" real que contempla en su viaje por mar. Pero en seguida vemos que lo que caracteriza a ese cielo es su "extrañeza" para el poeta: no es un cielo de la "tierra", no tiene "nombre" todavía... Con la comparación que cierra el poema se introduce otro motivo, pues dicha comparación no forma un paralelo con "cielo" sino con la idea de tránsito ("entré a otras estancias... dejé"), lo que crea una lige-

ra asimetría, y hace que el "cielo", se desrealice: éste pasa a ser el símbolo visible del paso a "otra nueva vida", como la "estancia" fue el símbolo visible del paso de la infancia a la adolescencia.

2.2. Determinación del tema

Una vez establecido qué es un tema, se presenta el problema de cómo determinarlo en cada poema concreto. Dos instrumentos tenemos a nuestra mano que nos pueden ayudar en esta tarea: las isotopías presentes en el poema y el conjunto de tópicos que ha consagrado la tradición.

2.2.1. Isotopías

El procedimiento más directo para determinar el contenido temático de un poema es establecer las líneas isotópicas presentes en él (Carlos Reis, 1981: 329). "Isotopía" es un término lanzado por Greimas (Greimas y Courtés, 1982: 229-232) que designa la redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo. Para el análisis de la poesía es más útil la ampliación que Rastier (Greimas, 1972: 82) hace de este concepto para que abarque toda repetición de una unidad lingüística; es decir, la isotopía sería una repetición no sólo de elementos de contenido, y así se acercaría al concepto de recurrencia de Jakobson. El mismo Rastier (Greimas, 1972: 85) habla de las isotopías semiológicas como la posibilidad de redefinir lo que se entiende por tema de un texto. El tema resultaría, pues, de la determinación de una línea isotópica (Carlos Reis, 1979: 114-115). Rastier (Greimas, 1972: 92) llega a distinguir entre isotopías semémicas (horizontales) y metafóricas (verticales), esto es, varias isotopías que comparten un mismo semema, pueden agruparse en una isotopía que las englobe a todas (metafórica) en un nivel superior. Así, en el poema de Juan Ramón Jiménez antes citado, las isotopías del "cielo" y de la "estancia" quedan englobadas por la isotopía, que las reúne y permite su comparación, de "tránsito" de un mundo a otro.

Pero vamos a ver todo esto más detenidamente con un ejemplo de Rafael Alberti:

A ROSA DE ALBERTI, QUE TOCABA,
PENSATIVA, EL ARPA (Siglo XIX)

Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando sus cuerdas, verdecía
–alga en hilos– la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines,
fanal de ensueño, vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.

¡Miradla querubín de querubines,
del vergel de los aires pulsadora,
Pensativa de Alberti entre las flores!

Se trata de la descripción (*hipotiposis*, en términos de retórica clásica) de un retrato decimonónico. Inicialmente, por tanto, el tema del soneto (que después matizaremos) es el contenido del cuadro. Podemos distinguir dos bloques dentro del poema: en el primero (cuartetos) se nos describe físicamente lo que se ve en la pintura; los tercetos apuntan a la vida ultraterrena de la protagonista. La bisagra está formada por el sintagma que cierra los cuartetos: "la mano que se fue". La relación entre estas dos partes está garantizada por las isotopías que se cruzan en el poema.

En primer lugar hay una isotopía evidente que sostiene la descripción física de la mujer: "cuello, pie, bucle, mano"; esta isotopía va acompañada de una isotopía "vegetal" atraída por el nombre de la protagonista, "Rosa": "se entreabría", "verdecía", "alga", "vergel", "pensativa" (relacionada con la flor llamada "pensamiento"), "carmines" (tipo de rosal silvestre), "flores". Aparece también una isotopía espacial que constituye la descripción

del balcón y que tiene una relación metonímica con la descripción de la protagonista como vegetal: "rodapié", "mirador", "barandal", "miradores"; isotopía que se funde con la del "arpa" por medio de una metáfora ("barandal del arpa"): "pulsadora", "arpa", "cuerdas". Hasta aquí las líneas isotópicas que dominan en los cuartetos y que tienen una dirección referencial concreta (la escena del cuadro), pero que ya se han sometido a dos procesos de transformación: la protagonista se asimila a las plantas y flores que presumiblemente la rodean, y el arpa es (por su forma) como el balcón al que se asoma Rosa. Esto nos permite considerar la isotopía espacial como la que engloba a las demás, pues el "mirador" es, en este caso, "lugar para las flores".

Cuando pasamos a los tercetos, comprobamos que la línea isotópica de "lugar vegetal" alcanza su expresión máxima en "vergel de los aires", esto es, Paraíso: el "mirador" se convierte en el "más alto mirador", y consecuentemente la protagonista que lo habita no puede ser más que un "querubín", lo que enlaza con la isotopía del "arpa". La idea de "celestialidad" ya venía, no obstante, apuntada por las expresiones "mirador del cielo" y "bucle en la nieve". Asistimos así a la convergencia de todas las líneas isotópicas en la apoteosis del "Paraíso" que contiene los sememas de "espacio", "vegetal", "habitado por seres que tocan el arpa (querubines)". El poeta, al ver el cuadro de su difunta pariente está viendo simultáneamente su estancia en el "Paraíso". Podemos decir que es la metáfora del "arpa" como "balcón" la que permite fundir estos momentos, a la vez que la marca formal del tránsito de una parte a otra (y de un mundo a otro, en consecuencia) es "la mano que se fue": la mano está en el arpa y en el balcón a la vez y es tan vegetal como su protagonista y su entorno.

El poema, pues, tematiza la esencia del cuadro en cuanto representación de lo ausente y fusión de todos los tiempos en un instante único. Incluso el verso inicial y final, muy similares y sin verbo, parecen formar un marco que refleja el estatismo de lo pictórico: "Rosa de Alberti allá en el rodapié ... Pensativa de Alberti entre las flores". Sin embargo, dentro de este momento estático ha tenido lugar todo un movimiento ascensional: "voladora", "voló", que, por cierto, forma otra isotopía con "cielo" y "aires", y con "querubines", provistos de alas. Las características formales del poema refuerzan la sensación de movimiento

ascendente. Frente al estatismo de los imperfectos de los cuartetos con verbos que indican movimientos mínimos ("entreabría", "cubría"), la contundencia del "se fue" con que se cierran, lo que desata todo un raudal de movimientos repentinos (en pretérito anterior): "fue", "voló", a la vez que las aliteraciones refuerzan esa sensación: "vaga y voladora, voló", y el imperativo con exclamación eleva el tono: "Miradla". No obstante, estos definidos movimientos ascendentes contrastan con la idea de "vaguedad" y "ensueño" que envuelve a la protagonista.

Para colmo de complicaciones tenemos la palabra "fanal", situada en un lugar estratégico (principio de verso) y que no parece a primera vista tener ninguna relación con el resto del poema. La protagonista es "fanal de ensueño" porque parece una campana de cristal que guarda dentro una llama y amortigua su resplandor ("vaguedad"). Sin embargo, el "fanal" como estructura de cristal cerrada apunta directamente a "mirador", con lo que no sólo el "arpa" es balcón, sino que la protagonista misma es mirador (a la vez continente y contenido). Y si tenemos en cuenta que el fanal sirve, además de para matizar la luz, para preservar las cosas de su destrucción por agentes externos, encontramos una referencia directa al cuadro (¿al poema?) que ha preservado la vida (terrena y ultraterrena) de la legendaria prima de Alberti.

En conclusión, todo el poema se basa en la confluencia de elementos dispares, es más, contradictorios, como la propia esencia del cuadro: la presencia de lo ausente, la vida de la muerte (Paraíso, en fin). Y ello sienta una base no sólo para la confluencia de todas las isotopías, sino para las relaciones entre ellas que suponen una desrealización de los referentes concretos: la mujer como vegetal y como querubín, el arpa como balcón, el balcón como fanal y como Paraíso, etc.

Veamos otro ejemplo, esta vez de Dámaso Alonso:

GOTA PEQUEÑA, MI DOLOR

Gota pequeña, mi dolor.
La tiré al mar.
            Al hondo mar.
Luego me dije: ¡A tu sabor
ya puedes navegar!

Mas me perdió la poca fe...
La poca fe
de mi cantar.
Entre onda y cielo naufragué.

Y era un dolor inmenso el mar.

Todo el poema se articula en torno a la equiparación de dos isotopías: la del "dolor" y la del "agua", que confluyen metonímicamente en el concepto de "lágrima", con que se abre el poema. Ésta, además, tiene el semema, relevante en el poema, de "pequeñez" por oposición a "mar". Esta oposición explícita hace que "mar" gane el semema de "dolor"; la lágrima pequeña del principio se convierte al final en un "mar de dolor". Esta transformación viene anunciada por el "sabor" salado que comparten "lágrima" y "mar", pero principalmente por la isotopía de dimensionalidad, que ya hemos visto que es el eje de oposición. Así, es la "pequeñez del poeta", "su pequeña fe" la que hace que cualquier dolor (por mínimo que parezca) se convierta en un naufragio en las aguas del dolor. La isotopía marina que se desarrolla (navegar, naufragio) emparenta el poema con el tópico clásico de la vida como navegación (la vida terrena entre "onda y cielo"); y la idea de lanzar las lágrimas al mar enlaza con el motivo de la poesía tradicional del llanto a orillas del mar. El poeta funde los dos temas que pueden, igualmente, entenderse como contrapuestos por su dimensionalidad: el gran tema clásico (alegórico) de la vida como viaje marino, y el tema íntimo (subjetivo) del llanto a orillas del mar. La pequeñez dolorosa de la canción tradicional (que es la forma exterior aceptada aquí por el poeta) impregna de su dolor al "grandioso" tema clásico. Esta lectura viene respaldada además por el hecho de que el "yo" que habla se presente como "poeta o cantor". En cualquier caso, esa "poca fe en su cantar" que lo pierde queda sin determinar y abierta a todo tipo de sugerencias. ¿Se trata del hecho de que el poeta no se decide firmemente por una de las dos tradiciones? Aventure el lector sus propias conjeturas.

Como réplica al concepto de "isotopía" de Greimas, Jean Cohen (1982: 182) acuña como propio de la poeticidad el de "isopatía", definido como "el tipo de similitud que rige el texto poético y constituye su poeticidad", de manera que entiende el

poema como "una larga sinonimia patética". La isopatía estaría constituida por una repetición de "patemas", o términos asociados por un mismo contenido patético. Este concepto es más resbaladizo que el de "isotopía", aunque puede ser útil para poemas que no tienen una línea isotópica clara porque su contenido lógico o seméмico es dispar. Es el caso, por ejemplo, del principio del poema "Tu infancia en Mentón" de García Lorca:

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.

Es difícil encontrar aquí una línea lógica que encadene todos los significados de los lexemas que se van sucediendo, y por tanto, debemos situar este encadenamiento en un nivel no lógico, emotivo o de resonancias afectivas.

2.2.2. *Tópicos literarios*

Otra de las maneras de determinar el tema es acudir al repertorio de motivos que la tradición ha consagrado. Aunque el tema no siempre coincida exactamente con uno de los motivos, éstos pueden servirnos de orientación, al tratarse de contenidos de carácter universal, aplicables a todo tiempo y lugar (*Análisis y comentario de textos*, 1994: 40). Estos motivos, llamados "tópicos", forman un conjunto reconocible y bastante cerrado, son fácilmente identificables, están codificados por una tradición y aparecen a lo largo de toda la historia de la poesía o caracterizan un periodo completo. Su carácter cerrado se debe a que reflejan condiciones generales de la existencia: "La transformación de la entera abundancia de las situaciones de la vida en un fijo y comparativamente pequeño conjunto de temas líricos es un rasgo característico de la poesía" (Lotman, 1976: 106). Para su clasificación y denominación puede consultarse la obra de E. R. Curtius (1955: 122-159). El conocimiento de estos tópicos es fundamental sobre todo para el análisis de la poesía renacentis-

ta y barroca, aunque la lírica contemporánea los usa de manera más solapada, tratando de descubrir nuevas lecturas de la tradición. Utilizaré aquí la sistematización de los tópicos de Curtius y su aplicación a la poesía española que hacen Antonio Azaustre y Juan Casas (1997: 39-69):

a) Tópicos tradicionales de persona

- La *humilitas* autorial. En el poema de Pablo Neruda que sirve de prólogo a su *Crepusculario:*

  Cierro, cierto los labios, pero en rosas tremantes
  se desata mi voz, como el agua en la fuente.

  Que si no son pomposas, que si no son fragantes,
  son las primeras rosas –hermano caminante–
  de mi desconsolado jardín adolescente.

- El hombre como pequeño mundo. Se puede considerar una variante moderna de este tópico el hombre cósmico que aparece en los poemas de Vicente Aleixandre:

  Dime por qué tu corazón como una selva diminuta
  espera bajo tierra los imposibles pájaros.

- Analogías náuticas. Sirva de ejemplo el poema antes citado de Dámaso Alonso, o este soneto de Góngora:

  Aunque a rocas de fe ligada vea
  con lazos de oro la hermosa nave
  mientras en calma humilde, en paz sŭave
  sereno el mar la vista lisonjea,

  y aunque el céfiro esté (porque le crea),
  tasando el viento que en las velas cabe,
  y el fin dichoso del camino grave
  en el aspecto celestial se lea,

  he visto blanquëando las arenas
  de tantos nunca sepultados huesos
  que el mar de Amor tuvieron por seguro

que dél no fío si sus flujos gruesos
con el timón o con la voz no enfrenas,
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!

El elogio personal (*puer/senex*, sobrepujamiento, sabiduría y valor, hermosura corporal...). Aquí cabe todo el caudal de retratos de amadas petrarquistas; y en el ámbito de la poesía moderna el elogio que hace Lorca de Sánchez Mejías:

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.

Ejemplo del tópico *puer/senex* en un poema funeral de Lope:

Este sepulcro lagrimoso encierra
un viejo en seso, aunque mancebo en años,
que, por desengañar nuestros engaños,
el alma a Dios, el cuerpo dio a la tierra.

b) Tópicos de cosa

Tópicos de la creación literaria (tópica del exordio, invocación a las musas, "no encuentro palabras", analogías literarias, tópica de la conclusión). Invocación a las musas del Marqués de Santillana:

O vos, Musas, qu'en Parnaso
fazeys la abitación,
alli do fizo Pegaso
la fuente de perfición;
en la fin e conclusión
en el medio, comenzando,
vuestro subsidio demando
para mi propusición.

El tópico del exordio y de la conclusión puede verse, respectivamente, en los poemas que abren y cierran el *Canto general* de Pablo Neruda, donde el poeta aparece como cumpliendo un deber que le impone su conciencia o la comunidad.

El tópico de la inefabilidad es uno de los preferidos por la lírica. Lo encontramos en el soneto de Dámaso Alonso "Cómo era":

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

En Rubén Darío tenemos un ejemplo de tematización del proceso creador en el poema "La página blanca", que compara el momento anterior a la creación con una caravana que atraviesa un desierto blanco y de hielo.

Tópica de la consolación:

Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

Federico García Lorca

Tópicos del espacio (*locus amoenus, locus eremus*, invocación de la naturaleza, *beatus ille*).

Descripciones de *locus amoenus* encontramos en abundancia en la poesía áurea. Un ejemplo de utilización moderna de este tópico aparece en "Ciudad del Paraíso" de Vicente Aleixandre, en que curiosamente el paisaje urbano aparece descrito como un lugar selvático que forma una bóveda de frescura por donde corre la brisa tal y como en el *locus amoenus* tradicional:

Calles apenas, leves, musicales. Jardines
donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas gruesas.
Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
mecen el brillo de la brisa y suspenden
por un instante labios celestiales que cruzan
con destino a las islas remotísimas, mágicas
que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.

La ciudad, sin embargo, se convierte en un poema de Dámaso Alonso en un *locus eremus*:

Esta mujer no avanza por la acera
de esta ciudad,
esta mujer va por un campo yerto,
entre zanjas abiertas, zanjas antiguas, zanjas recientes,
y tristes caballones,
de humana dimensión, de tierra removida...

Podemos encontrar resonancias del tema del *beatus ille* en el comienzo de "Lo fatal" de Rubén Darío: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...".

Tópicos del tiempo (*ubi sunt?, contemptus mundi, carpe diem*). Un ejemplo de inversión del *carpe diem* es el poema de Manuel Vázquez Montalbán titulado con la cita de Ronsard: "Quand vous seraiz bien vieille". Aquí, en lugar de una invitación a gozar antes de que llegue la vejez, hay una invitación a seguir gozando en ella.

El ejemplo del desarrollo del tema del *ubi sunt?* más conocido en las letras españolas son "Las coplas" de Jorge Manrique. José María Álvarez, por su parte, juega con este tópico, pero en su caso la pregunta se vuelve hacia el "nosotros" como un estribillo. Los ejemplos desgraciados no sirven aquí como lección de la vanidad de la vida, sino que interrogan por nuestra propia identidad, ya que lo que se fue formó parte de nuestra existencia:

Dónde está Edith Piaf,
Destrozada en un espejo de relámpagos,
Que el amor coronó sobre la miseria?
Nos acompañó tanto en noches tan sombrías.
Y dónde está 'Ma' Rainey
La austera hija de Georgia
Que entonaba el blues como Villon debía recitar?
Pero y nosotros que tanto las amamos?

El tópico de la vanidad del mundo, con resonancias directas del *Eclesiastés*, lo tenemos en este poema de Miguel Hernández:

Cuerpo sobre cuerpo,
tierra sobre tierra,
viento sobre viento.

Tópicos de circunstancias (perturbación natural que acompaña a un hecho importante, el mundo al revés). José Agustín Goytisolo tiene un poema precisamente con el título del tópico: "El mundo al revés".

La perturbación del mundo ante un hecho doloroso está presente en la canción de Fernando de Herrera que trata de la derrota del ejército portugués en Alcazarquivir:

Vino el día cruel, el día lleno
de indinación, de ira y furor, que puso
en soledad y en un profundo llanto
de gente, y de placer el reino ajeno.
El cielo no alumbró, quedó confuso
el nuevo sol, presago de mal tanto.

La perturbación del mundo por un hecho insólito se usa a veces como hipótesis en la acumulación de imposibilidades o "adínata":

Cicero tornará mudo
y Tarsis muy virtuoso
Sardanapalo animoso
torpe Salomón y rudo
en aquel tiempo en que yo
gentil criatura
olvidasse tu figura
cuyo so.

Marqués de Santillana

Tópicos de comparación (la vida como viaje marítimo, la vida como camino, las armas y las letras).

Variante del tema de la barca de la muerte es el siguiente poema de César Vallejo:

BORDAS DE HIELO

Vengo a verte pasar todos los días,
vaporcito encantado siempre lejos...
Tus ojos son dos rubios capitanes;

tu labio es un brevísimo pañuelo
rojo que ondea en un adiós de sangre!

Vengo a verte pasar; hasta que un día,
embriagada de tiempo y de crueldad,
vaporcito encantado siempre lejos,
la estrella de la tarde partirá!

Las jarcias; vientos que traicionan; vientos
de mujer que pasó!
Tus fríos capitanes darán orden;
y quien habrá partido seré yo...

Lo interesante de este poema es que el barco es un símbolo ambiguo que evoca a la vez a la muerte y a la mujer.

En la mayoría de los casos el poema no estará compuesto en toda su extensión por un solo tópico, sino que será producto de la combinación de varios.

2.3. Aparición directa o indirecta del tema

Uno de los mayores problemas que se plantea a la hora de determinar el tema de un texto es que éste puede no tener un reflejo explícito en la superficie textual. Hay, por tanto, que distinguir entre una formulación directa o indirecta del tema (Carlos Reis, 1981: 332). Isabel Paraíso (1988: 26-28) considera los siguientes casos:

- Aparición del tema en forma de palabra clave, que se repite en el texto. En caso de que no se repita su única aparición debe revestir una significación condensada. Según esta autora las palabras clave de un poeta forman sus símbolos, que pueden ser metonímicos o metafóricos. Creo que hay que puntualizar que la repetición de una palabra o clave no siempre engendra símbolos, pues a veces se trata de realidades ya abstractas de por sí, como en el ejemplo de "la pena" de Miguel Hernández, concretamente en el soneto que comienza "Umbrío por la pena..." y que es una constante repetición de este término clave.

Esta aparición directa del tema se ve, por ejemplo, en un soneto en serventesios de Darío, que se titula "Melancolía" y que acaba con la palabra-tema: "¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?".

— Aparición del tema distribuido en un campo léxico-semántico o isotopía, caso que hemos visto arriba.

— Aparición en forma de palabra-testigo. Cuando no aparece ni palabra clave ni una isotopía clara aparecen palabras que atraen nuestra atención por plantear problemas de interpretación o por falta de coherencia con el resto. Es ejemplo de esta modalidad el "Se querían, sabedlo" que cierra el poema de Vicente Aleixandre "Se querían", basado en una larga enumeración de atributos de un amor. Este final abrupto sitúa el poema en una dimensión social que le habían negado las imágenes cósmicas anteriores.

Según Carlos Reis (1979: 124-127), en el caso de la aparición indirecta del tema, ésta no puede disociarse de cierta elaboración formal del texto. Algunas de las formas indirectas de aparición del tema que describe son: cualidades sugestivas de la imagen (la imagen es capaz de evocar indirectamente ciertos sentidos temáticos); el símbolo como proceso de representación mediata de las líneas de fuerza temática que estructuran la obra; figuras retóricas; categorías fónicas (exclusivo de la lírica), que puede ilustrarse con el análisis que José Manuel Blecua hace de un soneto de Góngora, donde demuestra que el sonido y la grafía "i" remiten icónicamente al tema y forman parte de él (*El comentario de textos*, 1973: 52-61).

Un ejemplo de tema elusivo en que tenemos que ampliar mucho el concepto de isotopía para encontrar una unidad de contenido es este poema (XIV de *Trilce*) de César Vallejo:

Cual mi explicación.
Esto me lacera de tempranía.
Esa manera de caminar por los trapecios.
Esos corajosos brutos como postizos.
Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.
Ese no puede ser, sido.
Absurdo,

Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.

Se han ensayado diversas explicaciones de este poema[1]. Todos los autores consideran "temprania" como el objeto de "lacerar", pero puede ser también una construcción adverbial: "de mañana", y entonces el sentido sería: "esto me duele de mañana". Las demás realidades del texto se han interpretado bien como elementos de la vida burocrática, bien como evocaciones de lo circense. Yo creo que se puede descubrir también una isotopía del "viaje", apuntada por algunos elementos. El viaje de Trujillo a Lima se relaciona con: levantarse temprano, caminar, los brutos que se supone tiran del vehículo y la posición de sentados. Pero no está claro dónde situar en esta línea isotópica la goma del azogue, como no se refiera de alguna manera a las ventanillas.

Se apunta, sin embargo, desde el principio, y parece que con más firmeza, a otra isotopía: la de la comprensión intelectual de una situación. "Cual mi explicación" empieza el poema y ello se relaciona por oposición con "absurdo, demencia" que aparecen después. Es probable, en principio, que se trate de dar una explicación del viaje de Trujillo a Lima. ¿Podía ser la explicación el hecho de tener que ganarse la vida, a donde apunta el verso final? Puede ser, pero da la sensación de ser una lectura empobrecedora. Si seguimos ahondando, vemos que el poema se desarrolla sobre parejas, si no de opuestos, al menos de diversidades: uno no puede caminar por los trapecios; los brutos, que son naturales, se convierten en sus contrarios (postizos); y el hecho de pegar el azogue hacia dentro hace que éste no cumple su función que es la de reflejar; por último, las posaderas no se sientan hacia arriba sino todo lo contrario. Tal cúmulo de contradicciones se resumen en la paradoja "ese no puede ser sido".

Por otra parte, la idea de viaje contrapone también dos lugares "Trujillo y Lima", y por tanto, sería un ejemplo más de esa unión paradójica de contrarios: el viaje une dos lugares que no pueden estar presentes al mismo tiempo. Así pues, la explicación de todos los contrarios es el absurdo de que los contrarios coexistan, y la vida es un gran "pero": es una cosa pero también la otra. De ahí que la palabra clave (o palabra testigo, mejor) sea

la conjunción adversativa, puesta de relieve, además de por la repetición, por la incongruencia semántica: el hecho de ganar cinco soles no se contrapone lógicamente a ninguno del resto del poema. En definitiva, la isotopía suave del viaje se incluiría dentro de la isotopía de "búsqueda de explicación" que se resolvería en ese "pero" que es el tema del poema.

El problema de que el tema no aparezca siempre explicitado lleva a Carlos Reis (1979: 121) a considerar a éste no como una entidad desnudamente semántica, sino como un "signo" con sus dos caras, significado y significante, lo cual tiene varias ventajas. En primer lugar, permite explicar por qué algunas veces el tema aparece de una manera directa en el texto y otras veces no. La otra ventaja es que da cuenta de la articulación sintáctica del tema, que estudiamos en el próximo apartado.

Sin embargo, no sólo interesa lo que el poema dice, sino que hay que tener en cuenta también lo que calla, como afirma Muñoz Cortés (en *Elementos formales...*, 1967: 124): "El poema, palabra compleja, signo complejo (...) se aproximará tanto más al estado de gracia poética cuanto más denso sea el silencio que lo rodee. Ésta es una diferencia esencial entre la prosa y la poesía".

En el poema "Bodegón" de Vicente Valero, que describe la sobremesa de un domingo, resulta llamativa la ausencia de seres humanos, que aparecen como sombras en los restos que dejan sobre la mesa. Otras veces el silencio está tematizado, como en el caso de los poemas que tratan de la inefabilidad. Lo hemos visto en el soneto de Dámaso Alonso, basado en otro de Juan Ramón, que se titula "Cómo era".

En este ejemplo de Rosalía de Castro el silencio no está tematizado, sino simplemente mostrado y hace que la figura central del poema, "el templo", sea núcleo de resonancias que debe imaginar el lector. Éste debe reconstruir la historia de amor y rencor que queda en silencio. Así, el "templo" adopta un tinte simbólico, además de encontrarse resaltado por su repetición en posiciones relevantes: al final y al principio de estrofa.

> A través del follaje perenne
> que oír deja rumores extraños,
> y entre un mar de ondulante verdura,
> amorosa mansión de los pájaros,
>   desde mis ventanas veo
>   el templo que quise tanto.

El templo que tanto quise...,
pues no sé decir ya si le quiero,
que en el rudo vaivén que sin tregua
se agitan mis pensamientos,
dudo si el rencor adusto
vive unido al amor en mi pecho.

Aparte del carácter de los temas hay que tener en cuenta la aparición de determinados temas dependiendo de los periodos históricos y de los géneros literarios (Carlos Reis, 1979: 117-119). Inevitablemente el contexto social e ideológico condiciona la predilección por ciertos temas que reflejan las inquietudes o las modas de la época. Así, puede estudiarse el tema de la tierra castellana en los poemas de Machado y Unamuno (así como en las obras en prosa de Azorín), y el tema del amor no correspondido en la lírica del XVI, y cómo el petrarquismo se inserta en una sociedad cortesana. Lo mismo ocurre con los géneros literarios, que codifican no sólo la forma del poema, sino sus líneas temáticas fundamentales. Por ejemplo, si un poema es una elegía sabemos que girará en torno a la muerte o a la pérdida de algo o alguien querido.

2.4. Estructura del tema

Una de las ventajas de considerar el tema, en su dimensión semiótica, como signo, según vimos que hace Carlos Reis, es la de poder hablar, dentro de la faceta significante, de su articulación sintáctica. Así, es posible establecer una jerarquización entre un tema principal y unos subtemas, que se conectarán entre sí de determinadas maneras que no tienen por qué coincidir con la distribución sintáctica o externa del poema (Bobes, 1978: 222-223).

En este ejemplo de Miguel Hernández observamos cómo el movimiento lógico de las isotopías de contenido es por completo independiente de la sintaxis poemática:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige su insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

La imagen del rayo atrae la de la fragua (con alusión a la fragua de Vulcano donde se forjó el rayo de Júpiter), y a su vez ésta se une a la idea de "metal". La misma imagen del rayo atrae por similitud física la de la estalactita, que además conlleva el significado de "agua", que consuena con el "fresco" del verso anterior.

Las "cabelleras" remiten a las fieras del verso segundo, isotopía que empieza aquí a tener su desarrollo, y que volverá a aparecer en el último verso del cuarteto: "muge y grita". A la vez, las "espadas" y "rígidas hogueras" remiten a la fragua, pero también a la "estalactita" por su carácter de verticalidad, pero se oponen a ella por tratarse de realidades calientes, mientras que la estalactita es fría y húmeda. Una contraposición similar podemos ver entre las "fieras", que forman una isotopía en la línea de la rima "fieras-cabelleras, grita" y que así se encuentran emparentadas con "marchita" que remite al mundo vegetal, su opuesto.

La respuesta abandona las isotopías apuntadas en los cuartetos y sólo en el último tercero aparece la "piedra", que remite tanto a la "estalactita" como al mundo mineral y del metal de las fraguas. La "lluvia" del último verso recoge la isotopía líquida de la "estalactita" y lo vegetal, y crea una isotopía que pretende ser globalizadora, la de la "tormenta", para cerrar el poema.

Es como si el poeta hubiera creado, en los cuartetos, una cueva (la de su corazón), que es fragua y está poblada además de fieras, para resolver todo en la imagen de la tormenta (último terceto), completamente exterior y hasta cierto punto incoherente con el resto. Sin embargo, vemos que aquí lo que menos importa es la sintaxis: las isotopías, según hemos comprobado, se organizan independientemente del sentido y relaciones lógi-

cas de la sintaxis. Por tanto, lo que tenemos es una simultaneidad de imágenes conducidas por las isotopías de los cuartetos, en que el mundo animal (violento), el mundo mineral (fraguas, espadas), el mundo acuático (en su forma rígida: estalactita) y el mundo vegetal (en su forma muerta: marchita) se entremezclan por hilos isotópicos de asimilación y contraposición. Si aplicamos lo mismo a los tercetos, éstos se superpondrían a las imágenes de los cuartetos, aportando únicamente a la simultaneidad imaginativa el paisaje de la tormenta, que une todos los campos: fuego, agua, animales y vegetales.

En todo poema se distingue un tema principal, motivo nuclear o foco, explícito o no, y uno o varios subtemas, temas subordinados o motivos secundarios o complementarios (Paraíso, 1988: 23-25; López Casanova, 1994: 19). Las unidades temáticas secundarias o subordinadas tienen respecto a la principal una relación de marco, apoyo, contraste, amplificación, intensificación, o una relación compleja compuesta por varias de las anteriores (López Casanova, 1982: 26; Núñez Ramos, 1992: 164).

Veamos un ejemplo de Federico García Lorca:

CASIDA DEL LLANTO

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los muros
no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
hay muy pocos perros que ladren,
mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazadas al viento,
y no se oye otra cosa que el llanto.

El tema aparece explícito: la inmensidad del llanto (dolor) y su insistencia que rodea al poeta (su casa). La negación inicial a escuchar el llanto no es el tema, sino que forma parte de la actitud del poeta, y tiene una doble función: la de caracterizar al

llanto como "negativo", y la de informarnos de su insistencia, que el poeta se siente incapaz de evitar. En esta primera estrofa el sentido del poema estaría de alguna manera completo. Sin embargo, el poeta decide introducir otros elementos para apoyar esa sensación inicial de asedio por el llanto. En consecuencia, selecciona objetos que hacen ruidos distintos del llanto para contrastar su poca eficacia (escasez) con la omnipresencia del llanto: *los ángeles, los perros, los violines*. Y digo que "producen ruidos distinto del llanto" porque si no apareciera el elemento "perro" existiría simplemente la contraposición llanto/música. Lorca introduce aquí a los perros, en primer lugar, para romper esa dicotomía y contraponer todo tipo de sonido (agradable o desagradable) al sonido del llanto, y en segundo lugar porque prolonga la isotopía del balcón: un perro es algo que se puede escuchar desde el balcón. Por otra parte, "perro" y "*violín*" *se emparejan, por producir literalmente sonido,* frente a "ángeles". Así, el mundo que se opone al llanto abarca todo lo sonoro: real o imaginario y agradable (música) o no tan agradable (ladridos).

Pero el poeta no se conforma con contrastar estos elementos, y la estrofa final supone una intensificación de la prevalencia del llanto. El sonido del llanto tiende a abarcar todo el universo, y así los pocos elementos contrastantes se convierten ellos mismos en sonidos del llanto. Es como si esta última estrofa anulara, o al menos, corrigiera a la anterior (de ahí el "pero"). De este modo, la omnipresencia del llanto es puesta de manifiesto por la absorción en él de todo lo que se le podía oponer.

Con este ejemplo he ilustrado algunas de las relaciones entre tema y subtemas: contraposición, apoyo, intensificación. Sin embargo, hay otras que no han aparecido, y que podemos ver en los siguientes poemas:

Cual parece al romper de la mañana
aljófar blanco sobre frescas rosas,
o cual por manos hecha, artificiosas,
bordadura de perlas sobre grana,

tales de mi pastora soberana
parecían las lágrimas hermosas
sobre las dos mejillas milagrosas,
de quien mezcladas leche y sangre mana,

lanzando a vueltas de su tierno llanto
un ardiente suspiro de su pecho,
tal que el más duro canto enterneciera:

si enternecer bastara un duro canto,
mirad qué habrá con un corazón hecho,
que al llanto y al suspiro fue de cera.

Luis de Góngora

El tema del soneto es el llanto de la amada. Este tema central se articula en dos subtemas: por una parte aparece la belleza del llanto, con el subtema de apoyo de la comparación con el rocío y con la bordadura; el otro subtema es el dolor que provoca en el poeta este llanto, subtema que aparece bajo la forma de una amplificación: "si el llanto enternece a lo más duro, ¿qué habrá hecho con el corazón del poeta, que es blando?". Así, el llanto es a la vez un deleite estético y un dolor, pero siempre desde fuera, desde el espectador; nada se nos dice del dolor de la amada.

El siguiente poema, también de Luis de Góngora, es un ejemplo de cómo los subtemas pueden servir de marco al tema principal:

Verdes juncos del Duero a mi pastora
tejieron dulce generosa cuna;
blancas palmas si el Tajo tiene alguna,
cubren su pastoral albergue ahora.

Los montes mide y las campañas mora
flechando una dorada media luna,
cual dicen que a las fieras fue importuna
del Eurota la casta cazadora.

De un blanco armiño el esplendor vestida,
los blancos pies distinguen de la nieve
los coturnos que calza esta homicida:

bien tal, pues, montaraz y endurecida,
contra las fieras solo un arco mueve,
y dos arcos tendió contra mi vida.

El tema principal, situado al final, es la crueldad de la amada para con el poeta. El resto de los elementos que aparecen en

el soneto, descripción de los lugares y descripción de la amada, no son más que marcos que sitúan esta hecho destacado de la crueldad; marco que se constituye en contraste cuando el poeta expresa que la crueldad para con él dobla a la que usa con las fieras. Y marco lúdico también, que desrealiza la crueldad mentada al situarla en un cúmulo de referencias literarias y de incongruencias. Se produce, en efecto, un deslizamiento curioso a lo largo del soneto sobre diversos géneros poéticos: Góngora comienza caracterizando a su amada como una pastora (con la necesidad de introducir la "palma" como elemento literario, aun contra la realidad), sigue presentándola como cazadora (como Diana, en concreto) y acaba dándole la figura de un personaje de tragedia ("armiño, coturnos"). De la bucólica a la tragedia, el marco no sólo rodea y caracteriza a la amada, sino que encuadra (e ironiza) el tema poético de la crueldad.

El contraste entre la muerte y la continuación del mundo cierran patéticamente el "Canto a Teresa" de José de Espronceda:

> Gocemos sí; la cristalina esfera
> Gira bañada en luz: ¡bella es la vida!
> ¿Quién a parar alcanza la carrera
> Del mundo hermoso que al placer convida?
> Brilla radiante el sol, la primavera
> los campos pinta en la estación florida:
> Truéquese en risa mi dolor profundo...
> ¡Que haya un cadáver más qué importa al mundo!

Cuando se produce una dislocación entre la estructura interna del tema y la estructura externa del poema surgen efectos diversos que afectan al significado poético. Tomemos, por ejemplo, el poema "El escarmiento" de Quevedo. En él se desarrolla una exhortación a olvidar las ambiciones terrenas y pensar en la muerte como presencia en la vida. Por tanto, el tema es la vanidad del mundo por la presencia constante de la muerte:

> pues se huye la vida paso a paso,
> y, en mentidos placeres,
> muriendo naces y viviendo mueres.

Los subtemas o motivos que dependen del principal son: la muerte, unido al de la soledad (la muerte como ámbito privado),

la ambición (neutralizada por la muerte) y la serenidad producida por el reconocimiento de esta verdad. La ambición a su vez, se desarrolla metonímicamente en otros temas tópicos como son la corte (política), la guerra (heroicidad) y el mar (comercio). Curiosamente no aparece el amor como placer. Los temas, se distribuyen en espacios distintos: la muerte es la cueva (que es sepulcro), la ambición es lo exterior (la corte, el mar) y la serenidad es un bosquecillo ameno que existe a la puerta de la cueva.

Sin embargo, esta jerarquía, bastante clara, no se desarrolla de una manera tan diáfana a lo largo del poema. La estrofa primera es simplemente una llamada de atención al "tú". La estrofa segunda desarrolla en concreto el tema de la huida de la corte como especificación "de bienes de la tierra"; la siguiente estrofa mezcla el mar y la guerra, aunque vagamente, porque aparecen casi metaforizados por "bienes pasados". Inmediatamente después viene la idea del consuelo y la paz, pero en contradicción con todo el discurso anterior. Cuando debería quedar acabado el ciclo con este consuelo, encontramos que vuelve a aparecer el tema de la guerra y el comercio, desmintiendo lo definitivo de la paz anunciada. Esta paz vuelve a aparecer, pero el poeta lleva dentro de sí "la corte, el mal": "Llenos de paz serena mis sentidos, y la corte del alma sosegada". Y al final, insertos en lo que pretende ser una recapitulación, aparecen los "mentidos placeres", pero por ningún lado se hace referencia a la paz en que supuestamente vive el "yo". Así, aunque la jerarquía teórica de los temas resulta clara, la distribución en el poema desmiente esa seguridad, y al tema de la paz se impone el de la soledad, anunciada al principio y que ahora es eje fundamental, por aparecer justo en el cierre (situación privilegiada): "vive para ti solo".

Notas

[1] Estas explicaciones pueden verse en la edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 91-94.

3

ESTRUCTURA TEXTUAL

Ya hemos visto que no hay que confundir la estructuración puramente conceptual de los contenidos con la distribución de éstos en la superficie textual (*Análisis y comentario de textos*, 1994: 43). Es decir, una cosa serán las relaciones semánticas que establezcan los elementos del poema entre sí (contraposición, ejemplificación, apoyo, etc.) y otra cosa la organización sintáctica de estas relaciones semánticas (yuxtaposición, subordinación, repetición, etc.).

3.1. Modelos estructurales de carácter sintáctico

Un poema se compone de diversas partes o secuencias aislables (López-Casanova, 1982: 44). Cada una de estas partes abarca normalmente un contenido preciso. Una de estas secuencias puede contener el tema central y servir de eje estructural o no, según hemos visto antes. La división de las partes del poema puede en ocasiones verse reflejada en su distribución estrófica. En este poema de José Martí, cada parte del tema corresponde a una cuarteta en perfecta correspondencia:

Si quieren que de este mundo
Lleve una memoria grata,
Llevaré, padre profundo,
Tu cabellera de plata.

Si quieren que a la otra vida
Me lleve todo un tesoro,
¡Llevo la trenza escondida
Que guardo en mi caja de oro!

Si quieren, por gran favor,
Que lleve más, llevaré
La copia que hizo el pintor
De la hermana que adoré.

En este poema de José Bergamín los desajustes entre unidad estrófica y unidad temática están al servicio del significado del poema:

Señor, yo quiero morirme
como se muere cualquiera:
cualquiera que no sea un héroe,
ni un suicida, ni un poeta

que quiera darle a su muerte
más razón de la que tenga.
Quiero morirme, Señor,
igual que si me durmiera

en Ti; como cuando niño
me dormía, sin que apenas
supiese yo que era en Ti
y por Ti que el alma sueña;

y sin que por despertar
cada día, no quisiera
volver a dormir de nuevo
una y otra vez, sin tregua.

Cada noche y cada día,
por dormida o por despierta,
el alma sabe que está
soñando la vida entera.

Por eso quiero, Señor,
morir sin que ella lo sepa.
Quiero morirme, Señor,
como si no me muriera.

Empieza el poema con dos unidades de contenido paralelas y bien delimitadas que constituyen dos ruegos, encabezados por el vocativo "Señor". Pero estas dos unidades se distribuyen asimétricamente en las cuatro primeras estrofas, ya que el primer ruego invade la segunda estrofa y el segundo se prolonga hasta la cuarta. Las dos estrofas restantes están ocupadas cada una por una unidad de sentido. Creo que el distinto tratamiento de la relación unidad de sentido-estrofa establece una diferencia entre el deseo ("quiero") y la realidad ("el alma sabe"). En el campo del deseo los límites son imprecisos, el sentido queda pendiente de los encabalgamientos: "quiero morirme/como se muere cualquiera", "poeta/que quiera darle...", y

el *más espectacular*: "*igual que si me durmiera/en Ti*". Cuando llega la constatación de la realidad, el movimiento se contiene en una estrofa, y una vez dada la razón ("Por eso quiero...") las ideas se reparten de manera concisa en la estructura de la última estrofa (2+2).

Una vez establecidas las secuencias de que se forma el poema, la relación entre ellas dará lugar a los siguientes modelos formales de composición (López-Casanova, 1982: 51-87):

A) Simétrico-asimétrico

Se refiere a la igualdad o desigualdad del número de versos entre las partes del poema. Al basarse en un criterio puramente cuantitativo, el carácter simétrico o no del poema no afecta en realidad a su semántica, sino más bien a la sensación de equilibrio. Además, es combinable con los otros tipos de estructuración.

Es simétrico, aunque no por la igualdad exacta de versos, sino por su estructura en anillo, o círculos concéntricos, este poema de José Ángel Valente:

CONSIENTO

Debo morir. Y sin embargo, nada
muere, porque nada
tiene fe suficiente
para poder morir.

No muere el día,
pasa;
ni una rosa,
se apaga;
resbala el sol,
no muere.

Sólo yo que he tocado
el sol, la rosa, el día,
y he creído,
soy capaz de morir.

La estructura, en esquema, es la siguiente:

Debo morir

Nada tiene fe suficiente

---

el día
la rosa
el sol

---

el sol
la rosa
el día

He creído

---

soy capaz de morir.

En definitiva, la muerte engloba a la fe, que a la vez incluye las cosas del mundo.

Es claramente asimétrico el poema de Rubén Darío titulado "El poeta pregunta por Stella", que consta de 18 versos divididos en 4 estrofas. En cada estrofa el poeta desarrolla una invocación al lirio, y sólo en los dos últimos versos aparece el tema principal, es decir, la pregunta que sigue a todas estas invocaciones:

¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es tan triste?

Esta descompensación entre invocación (16 versos) y pregunta (2 versos) crea una sensación de clara asimetría. Asimetría que sirve para poner de manifiesto la especial pertinencia del interlocutor (el lirio), que, como símbolo de pureza, al ponerse en relación con la mujer ya nos está hablando de ella.

Ejemplo de estructura asimétrica esta vez basada en una relación de contraste o contraposición sorpresiva (no suspensiva como era la de Darío) es el poema "Una estrella" de Manuel Machado que contiene el retrato de una mujer alegre y bella: "María es la adorable/gracia de Andalucía...", para acabar veinte versos después:

Y sobre aquellos ojos
alegres y habladores,
su pelo negro... como
una pena infinita.

La figura de la gitana da un vuelco completo al final.

Este tipo de estructura se relaciona con la figura de la sustentación, que consiste en acumular indicios en un sentido y cerrar la secuencia con una afirmación totalmente inesperada o sorpresiva. El poema de Manuel Machado da una muestra de ello, pero aparece más claro en otros ejemplos que reservo para el apartado dedicado a las figuras.

(B) Explicativo-conclusivo

Otros dan a estos esquemas los nombres de analítico y sintético. El modelo explicativo o analítico sienta en un principio el tema nuclear y lo hace acompañar de un adyacente o varios cuya función es la de analizar, ejemplificar, describir, etc., ese motivo inicial.

Ejemplo de poema explicativo o analizante es el que empieza "Tristeza dulce de campo", de Juan Ramón Jiménez. El resto del poema es sólo un desarrollo de los elementos que dan al campo melancolía y dulzura a la vez. En este caso el desarrollo se hace de un modo metonímico. En otras ocasiones el desarrollo puede tener un sentido sinecdóquico, cuando lo que se nos da es la enumeración de las partes que forman el todo del que se habla. El desarrollo metafórico se daría cuando el motivo principal es desplegado comparándolo con realidades similares a él.

Estructura analítica tiene también la famosa secuencia de *La voz a ti debida* que comienza:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

El resto del fragmento no es más que un desarrollo de esta idea central.

El modelo conclusivo o sintético funciona justo a la inversa. El poema desarrolla una situación, explicación, serie de elementos, etc., de modo que al final se establece una conclusión, o consecuencia derivada de ella.

Un ejemplo de este tipo de estructura es el poema de Caballero Bonald: "Mi propia profecía es mi memoria". De hecho el verso que recoge todo el sentido del poema es el del título, que se sitúa al final del poema:

Vuelvo a la habitación donde estoy solo
cada noche, almacén de los días
caídos ya en su espejo naufragable.
Allí, entre testimonios maniatados,
yace inmóvil mi vida: sus papeles
de tornadizo sueño. La madera,
el temblor de la lámpara, el cristal
visionario, los frágiles
oficios de los muebles, guardan
bajo sus apariencias el continuo
regresar de mis años, la espesura
tenaz de mi memoria, toda
la confluencia simultánea
de torrenciales cifras que me inundan.

Mundo recuperable, lo vivido
se congrega impregnando las paredes
donde de nuevo nace lo caduco.
Reconstruidas ráfagas de historia
juntan el porvenir que soy. Oh habitación
a oscuras, súbitamente diáfana
bajo el fanal del tiempo repetible.

Suenan rastros de luz allá en la noche.
Estoy solo y mis manos
ya denegadas, ya ofrecidas,
tocan papeles (este amor, aquel
sueño), olvidadas siluetas, vaticinios
perdidos. Allí mi vida a golpes
la memoria me horada cada día.

Imagen ya de mi exterminio,
se realiza de nuevo cuanto ha muerto.
Mi propia profecía es mi memoria:
mi esperanza de ser lo que ya he sido.

Todo el poema se resume en los dos versos finales; el resto, unificado en torno al símbolo espacial de la habitación (que recuerda a Quevedo), forma el sustento, el desarrollo de la idea final que aparece adelantada, sin embargo, en el título y en los versos que hablan del "porvenir que soy" y del "tiempo repetible".

Pero, dejando aparte los últimos versos sintetizantes, el poema tiene una estructura que regresa, paralela y simétrica, como el propio tema. Distinguimos en él dos bloques que se reparten los mismos contenidos, en el mismo orden:

1. *a)* Llegada del exterior ("vuelvo").
   b) Soledad ("estoy solo").
   c) "Allí- papeles, sueño".
   d) Interior de la habitación.
   e) "Nace de nuevo lo caduco"; "el tiempo repetible".

2. *a)* Exterior ("suenan rastros allá").
   b) Soledad ("estoy solo").
   c) "Papeles, sueño".
   d) Ø.
   e) "Se realiza de nuevo cuanto ha muerto".

Los versos finales recogen todo el sentido a la vez que la antítesis "profecía/memoria" consuena con la antítesis que ocupa lugar paralelo en la estructura del primer bloque "oscura/diáfana". En consecuencia, la simétrica repetición de lo mismo, incluso estructuralmente, desemboca en la paradoja, que es también una estructura bimembre: la memoria como profecía, el recuerdo como anticipación de lo repetido.

En relación con este tipo de estructuras conclusivas o sintéticas está el fenómeno del epifonema, la frase que cierra una narración o una relación con un sentido globalizador, como en el ejemplo que acabamos de ver.

C) Lineal-ilativo

En este caso las unidades o partes que contiene el poema no se subordinan unas a otras, sino que forman una serie, tienen la

misma jerarquía entre sí. Si la unión entre ellas es flexible, tendremos un esquema lineal, y si es más rígida, ilativo. Se da este tipo de estructura sobre todo en los poemas puramente narrativos, cuyo ejemplo más sobresaliente es el romance.

Ejemplo de poema puramente lineal y además con una estructura abierta es el de "La aurora" de García Lorca; en él cada estrofa desarrolla una secuencia sobre la aurora de la gran ciudad sin establecer ninguna relación entre ellas, se trata de simples superposiciones. Y el final es arbitrario, el poeta podía haber seguido enumerando otros elementos. El "Nuevo poema de los dones" de Borges responde también a este esquema. Cuando la yuxtaposición llega a su extremo, el poema tiene el aspecto de una letanía, como es el caso del número IX de las "Alturas de Macchu Picchu", de Pablo Neruda:

> Águila sideral, viña de bruma.
> Bastión perdido, cimitarra ciega.
> Cinturón estrellado, pan solemne.
> Escala torrencial, párpado inmenso...

D) *Enmarcado-circular*

Se trata de poemas de estructura cerrada. La composición es enmarcada cuando distribuye en su apertura y cierre dos segmentos complementarios entre sí. Es circular cuando tiene un comienzo y fin idénticos o prácticamente idénticos.

Ejemplo de poema circular es "Donde habite el olvido", de Luis Cernuda, donde la idea de circularidad es reforzada por el carácter enumerativo y reiterativo del resto del poema y la ausencia de una oración principal.

También el poema "Los heraldos negros" de Vallejo tiene una estructura circular, pues empieza y acaba con el mismo verso: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!". Sin embargo, el desarrollo del poema es lineal según la clasificación que estoy siguiendo: los elementos que aparecen en el poema y que desarrollan el tema central del sufrimiento del hombre (repartidos en estrofas de cuatro versos) son equivalentes o sinónimos.

Como ejemplo de poema enmarcado escojo el siguiente de Eduardo Carranza:

SONETO CON UNA SALVEDAD

Todo está bien: el verde en la pradera,
el aire con su silbo de diamante
y en el aire la rama dibujante
y por la luz arriba la palmera.

Todo está bien: la frente que me espera,
el azul con su cielo caminante,
el rojo húmedo en la boca amante
y el viento de la patria en la bandera.

Bien que sea entre sueños el infante,
que sea enero azul y que yo cante.
Bien la rosa en su claro palafrén.

Bien está que se viva y que se muera.
El Sol, la Luna, la creación entera,
salvo mi corazón, todo está bien.

Como vemos, las secciones inicial y final son complementarias: "Todo está bien... salvo mi corazón".

La misma idea de regreso, pero sin el matiz de complementariedad, encontramos en este poema enmarcado de Neruda ("No me pregunten"). Reproduzco su comienzo y final:

Tengo el corazón pesado
con tantas cosas que conozco,
es como si llevara piedras
desmesuradas en un saco,
o la lluvia hubiera caído,
sin descansar, en mi memoria [...]

[...] mejor no me pregunten nada:
toquen aquí, sobre el chaleco,
y verán cómo me palpita
un saco de piedras oscuras.

Estos esquemas simples pueden complicarse y combinarse dentro de un poema. En realidad es raro encontrar una estructura pura, a no ser que se trate de poemas muy breves.

Vamos a ver cómo se articulan las distintas partes de este poema de Justo Jorge Padrón, cuyo carácter global es analizante:

PORQUE ERES DURABLE

Te amo porque hay en ti voluntad de durar.
Si las cosas persisten,
e incluso si la vida
lucha hasta el último temblor,
es sólo por su afán de permanencia.

He visto grandes masas abatidas
por el fuego o el hierro
o la lenta carcoma
del tiempo y de la propia incertidumbre.
Pero tú siempre emerges
con la fragilidad
sencilla de tu cuerpo, y sufres
esta débil constancia de mi vida
levantándome, haciéndome
durable compañero de tu clara
firmeza de seguir.

El tema explícito aparece en el primer verso. El resto del poema es una apostilla a esta categórica afirmación. Los versos 2-5 desarrollan en su generalidad el tema de la "duración", y constituyen una especie de premisa mayor ("en todo hay un afán de permanencia"). Los versos 6-9 contienen el ejemplo contrastante negativo: el poder de destrucción; refuerzan el sentido positivo de la permanencia general, y sirven, además, de enlace para contraponer la destrucción a la permanencia que caracteriza a la amada. Así, el último bloque constituiría la premisa menor: tú duras y por eso te amo. La relación entre el bloque último y penúltimo sería ilativa, mientras que la relación de estos dos con lo que hemos considerado premisa mayor sería lineal (sintácticamente, a pesar de la relación lógica).

3.2. Modelos estructurales de carácter semántico y pragmático

Además de estos tipos de organización del material textual caracterizados por el enlace sintáctico de las unidades, existen otros modelos de estructuración que no responden a relaciones tan formalmente reconocibles como las citadas o que pueden combinarse con ellas, pero que añaden un valor (normalmente de índole semántica o pragmática) a la estructura.

A) El primero de estos tipos es el que se basa en una fórmula o en un discurso establecido; el poema aprovecha un clisé codificado entre los discursos sociales de su tiempo (López Casanova, 1994: 47). Es muy usado sobre todo en la poesía moderna de tono social, aunque aparece en todas las épocas: ahí tenemos los distintos "testamentos" y "epitafios" de Quevedo. Sin duda es una constante de la poesía satírica.

En poetas irónicos como Nicanor Parra y Mario Benedetti abunda este tipo de poemas. Éste de Nicanor Parra ("Advertencias") se basa en los carteles de prohibición:

> Se prohíbe rezar, estornudar
> Escupir, elogiar, arrodillarse
> Venerar, aullar, expectorar.
>
> En este recinto se prohíbe dormir
> Inocular, hablar, excomulgar
> Armonizar, huir, interceptar.
>
> Estrictamente se prohíbe correr.
>
> Se prohíbe fumar y fornicar

El amontonamiento y la incongruencia de lo que se prohíbe ponen de manifiesto lo desmesurado y desproporcionado de toda prohibición.

De Mario Benedetti copio unos fragmentos del poema "Balance":

> En el Activo consta lo siguiente
> un corazón inhábil y porfiado [...]
>
> En el pasivo consta lo siguiente
> odios pesados y livianos
> rabias [...].

B) Otra forma de estructurar un poema es la atributiva (Díez Borque, 1984: 49-51), bajo la forma A es B, o disponiendo el poema como una gran comparación: A es como B. Es una estruc-

tura que se da con cierta frecuencia en los sonetos del periodo áureo, al requerir la concentración en un solo pensamiento o concepto. He aquí un ejemplo de Hernando de Acuña:

Como vemos que un río mansamente,
por do no halla estorbo, sin sonido
sigue su natural curso seguido
tal que aún apenas murmurar se siente;

pero si topa algún inconveniente
rompe con fuerza y pasa con rüido,
tanto que de muy lejos es sentido
el alto y gran rumor de la corriente;

por sosegado curso semejante
fueron un tiempo mis alegres días,
sin que queja o pasión de mi se oyese;

mas como se me puso Amor delante,
la gran corriente de las ansias mías
fue fuerza que en el mundo se sintiese.

Este poema, además, tiene una estructura simétrica o equilibrada, ya que los dos términos de la comparación se reparten, según la arquitectura del soneto, entre cuartetos y tercetos.

Hay en Bécquer un ejemplo de poema pensando según esta estructura pero en el que se ha eliminado uno de los términos de la comparación, abriendo así todo clase de sugerencias:

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa la nube en Occidente
y de púrpura y oro la matiza;
la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza,
y hasta el sauce inclinándose a su peso
al río que le besa, vuelve un beso.

La estructura de esta rima (IX) nos llama la atención porque frente a otras en que aparecen explícitos los dos términos de la comparación (la rima II: "saeta, hoja, ola.../ eso soy yo"; o la III:

"¡Tal es la inspiración!"), aquí sólo aparecen los elementos imaginarios, los besos "metafóricos" que se cruzan los distintos seres de la naturaleza; pero ¿dónde está el beso real? La estructura elíptica marca precisamente esa ausencia y la hace más aguda. Existen, además, razones pragmáticas para pensar en este "beso" que falta: el "y hasta el sauce" final que contiene la presuposición de que hay algo que debería superar a ese beso; y el comienzo enfático con "Besa el aura...", en lugar del más convencional y narrativo: "El aura besa", índice de que se trata de un ejemplo, y no de una realidad.

C) Otro tipo de organización que a veces se limita a un fragmento como figura, pero que en ocasiones puede afectar a todo el poema es la estructura pregunta-respuesta (Díez Borque, 1984: 49-51; Marina Mayoral, 1977:42-47). La parte de la pregunta puede quedar omitida y sin embargo dejar huellas en el poema, de una forma similar a la eliminación del término real de la comparación que acabamos de ver en Bécquer. Por mi parte añado que a la diada "pregunta-respuesta" se puede equiparar otro tipo de relaciones dialécticas como "petición-aceptación/rechazo", etc.

Un ejemplo de pregunta y respuesta explícitas, en que la voz ajena es introducida dentro del discurso del poeta, lo tenemos en Rubén Darío ("De otoño"):

> Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
> con aquella locura armoniosa de antaño?
> Ésos no ven la obra profunda de la hora,
> la labor del minuto y el prodigio del año.
>
> Yo pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
> cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
> Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
> ¡Dejad al huracán mover mi corazón!

El poema se estructura pragmáticamente en torno a la dualidad pregunta/respuesta que en este caso se especializa en el sentido de acusación/justificación, y toma la forma general de la figura clásica de la *occupatio* en la que el hablante adelanta, para rebatirlas, las objeciones que el oponente le puede lanzar.

Ejemplo del esquema pregunta-respuesta, en que la voz que pregunta y responde es la misma del poeta (dando lugar a la figura de la *ratiocinatio*) es el poema de Miguel Hernández citado en la página 61, "¿No cesará este rayo...?".

Muchos poemas de Jorge Guillén responden a la modalidad en que una parte de la diada pregunta/respuesta no está explicitada pero ciertos elementos del poema nos hacen suponerla:

No, no sueño. Vigor
De creación concluye
Su paraíso aquí:
Penumbra de costumbre.

Ejemplo de un par de actos de habla explícitos que se presuponen y que no forman pregunta-respuesta es la rima XI de Bécquer ("Yo soy ardiente, yo soy morena") en cuyas secuencias se establece una relación de ofrecimiento-rechazo. A las dos primeras mujeres el poeta dice "no es a ti", hasta que a la mujer que forma el sueño dice "Oh ven, ven tú".

Otro ejemplo es el poema que analicé atrás de Vicente Aleixandre (pág. 38) que comienza "Perdonadme, he dormido". El poema sólo tiene sentido si se entiende como respuesta a un reproche anterior (bien proceda del propio poeta o de alguien distinto).

D) Otros poemas alcanzan una dimensión estructural especial por construirse según técnicas perspectivísticas que afectan al punto de vista o enfoque (Díez Borque, 1984: 49-51; Marina Mayoral, 1977:53-57). Aquí se pueden aplicar técnicas más usadas en la narrativa como son los distintos puntos de vista, la diversidad de la voz del narrador, etc. El uso de estas técnicas más propiamente narrativas en la poesía se da de una manera muy libre y muchas veces son difíciles de identificar.

Es un ejemplo clarificador de perspectivismo el poema de Rubén Darío "Era un aire suave...", que descansa en una estructura narrativa. Encontramos primero en el poema una descripción del jardín y la fiesta hecha desde la tercera persona (impersonal). Cuando entra en escena la marquesa Eulalia, se

subjetiviza la visión y el poeta parece asumir en su voz la de los amantes de la marquesa: "la divina Eulalia", "Amoroso pájaro que trinos exhala...". Inmediatamente la perspectiva cambia y pasamos de nuevo a una voz omnisciente que sabe lo que va a pasar en el futuro (prolepsis): "la marquesa alegre llegará al boscaje...", con lo que quedan definitivamente ridiculizados los dos rivales a los que ya se acomodaban notas negativas: "el vizconde rubio de los desafíos / y el abate joven de los madrigales". Pero, después, en un giro brusco la narración se vuelve sobre sí misma y empieza a preguntar sobre las circunstancias (espacio y tiempo) en que se desarrolla: "¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia (...) ¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?". Se pone en entredicho la voz del narrador anterior y aparece un "yo" que no puede identificarse con él, pues no conoce los detalles de su propia historia: "Yo el tiempo y el día y el país ignoro". El perspectivismo sirve aquí para la creación de sugerencias.

E) Otro tipo de organización, que podemos llamar "distribucional", consiste en organizar el contenido del poema según un conjunto culturalmente establecido, como pueden ser el de los días de la semana, las estaciones del año, etc. Lope lo hace en este soneto con las siete maravillas de la antigüedad:

Al sepulcro de Amor, que contra el filo
del tiempo hizo Artemisa vivir claro,
a la torre bellísima de Faro,
un tiempo de las naves luz y asilo;

al templo efesio, de famoso estilo,
al coloso del sol, único y raro,
al muro de Semíramis reparo,
y a las altas pirámides del Nilo;

en fin, a los milagros inauditos,
a Júpiter olímpico y al templo,
pirámides, coloso y mauseolo,

y a cuantos hoy el mundo tiene escritos,
en fama vence de mi fe el ejemplo:
que es mayor maravilla mi amor solo.

3.3. Estructuras por repetición

Pero por encima de todas estas formas de estructurar el contenido, en lírica es abrumador el número de poemas que se basan en la repetición. Podemos entender ésta en dos sentidos: como repetición de elementos del poema (frases, estribillos) y como paralelismo.

En el caso del paralelismo se tratará evidentemente de estructuras yuxtapuestas, según la clasificación sintáctica.

Los poemas paralelísticos suelen tener una fuerte influencia de la poesía popular; y en cuanto al contenido temático podemos distinguir dos casos: cuando el tema aparece explícitamente, y cuando no. En el último caso habrá que extraerlo del alcance de los elementos que forman la repetición y las relaciones que se establecen entre ellos.

En este ejemplo paralelístico de José Martí, el tema está explícito y la repetición no es sólo formal, sino que supone la reproducción del mismo contenido con ligeras variantes:

¿Qué importa que tu puñal
Se me clave en el riñón?
¡Tengo mis versos que son
Más fuertes que tu puñal!

¿Qué importa que este dolor
Seque el mar, y nuble el cielo?
El verso, dulce consuelo,
Nace alado del dolor.

En el siguiente ejemplo de Juan Ramón Jiménez el tema no aparece explícito:

Me metí en el arbusto.
¡Ay, cómo olía,
cómo olía a la vida!

Me metí en la corriente.
¡Ay, cómo huía,
cómo huía a la vida!

El paralelismo crea una contraposición entre dos realidades: "el arbusto" y la "corriente". Como el universo paralelístico se reduce a estos dos elementos tenemos que encontrar bajo qué categoría más amplia ambos se pueden contraponer: se trata de dos espacios (idea reforzada por el verbo de movimiento) envolventes ("me metí"). Los distingue el hecho de que en un caso estamos ante un espacio estático y en el otro ante un espacio en movimiento. A estos dos espacios corresponden dos acciones que necesariamente tienen que contrastar: "oler" y "huir" (que

en la forma del pretérito imperfecto se acercan fonéticamente: "olía/huía").

El arbusto nos remite a un gozo de la vida que envuelve como un olor, mientras que la corriente indica una huida de la vida. En consecuencia, el tema se establece en la contraposición entre el ansia de gozar de la vida y la tendencia a huirla. Pero la clave interpretativa del poema está, a mi modo de ver, en el perfecto paralelismo sintáctico entre "olía a la vida" y "huía a la vida" que camufla el abismo semántico que, en realidad, separa ambas construcciones.

Vamos a verlo detenidamente. El sujeto de "olía" puede ser el "yo" o el "arbusto", y por tanto se produce una lograda fusión que refleja sintácticamente la relación semántica de la inclusión del sujeto dentro del objeto ("arbusto"). La lógica del lenguaje hace que tendamos a considerar, no obstante, como sujeto real al "arbusto". "Algo huele a algo" significa identificación con el objeto, el arbusto (que envuelve al "yo") se identifica con la vida.

Sin embargo, la misma construcción significa justamente lo contrario (separación) en la segunda estrofa: "huir a la vida" es "huir de la vida". Y aquí el sujeto no puede ser la corriente, sino que tiene que ser necesariamente el "yo", que se encuentra, así, por comparación con lo anterior, desvinculado, enajenado de su objeto: "vida". En consecuencia, mientras el arbusto significa la identificación, la corriente significa la quiebra de la identidad. Pero como tal mensaje es transportado por una identidad de estructuras tenemos la ambigüedad y la suspensión. "Arbusto" y "corriente" pueden también identificarse por cuanto la acción del "yo" que afecta a ambos parece ser simultánea ("me metí", en ambos casos). Oposición e identidad se anulan y lo estático y dinámico conviven bajo una misma estructura externa. Toda identidad esconde una falta de identidad. Lo cual viene confirmado, además, por otra lectura que mostraría cómo es imposible la fusión con la vida, ya que el deleite estético ("olía") es sólo una apariencia de vida ("olía a la vida") mientras que el sumergirse en la vida real ("corriente") deja al hombre a merced de su arrastre, incapaz de aprehender la vida misma.

A veces el paralelismo no se limita a repetir una misma estructura a lo largo de su desarrollo sino que alterna dos o más

(Paraíso, 1988: 23-24), como en este ejemplo de Miguel Hernández:

Ropas con su olor,
paños con su aroma.

Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.

Lecho sin calor,
sábanas de sombra.

Se ausentó en su cuerpo.
Se quedó en sus ropas.

Dejando el paralelismo, los poemas basados en la repetición de elementos pueden tener diversas formas. He aquí uno de Manuel Machado en que la repetición adquiere un tono obsesivo:

LA LLUVIA

Il pleure dans mon coeur
comme il pleut dans la ville
VERLAINE

Yo tuve una vez amores.
Hoy es día de recuerdos.
Yo tuve una vez amores.

Hubo sol y hubo alegría.
Un día, ya bien pasado...,
hubo sol y hubo alegría.

De todo, ¿qué me ha quedado?
De la mujer que me amaba,
de todo, ¿qué me ha quedado?

... El aroma de su nombre,
el recuerdo de sus ojos
y el aroma de su nombre.

La cita nos introduce en el paisaje de la lluvia como ahondamiento en el mundo interior personal. La repetición, a la vez que refleja el ritmo repetitivo, monótono de la lluvia, insiste en la idea del recuerdo como mera reaparición ya sin vida. El efecto tautológico de las repeticiones nos hace pensar en la imposibilidad de volver a lo que fue y así el recuerdo queda encerrado en esos círculos sin salida.

Dentro de las estructuras por repetición hay que tener en cuenta el poder organizador del estribillo, que constituye una técnica donadora de gran cohesión al poema, como lo muestran las formas consagradas de los villancicos, zéjeles, letrillas, etc. La

necesidad de repetir una estructura literalmente o sólo en su esquema sintáctico hace que las estrofas se distribuyan desarrollando cada una uno de los aspectos del contenido. Así, por ejemplo, las estrofas de una letrilla tienen todas una estructura paralela y son ampliables o reducibles a voluntad.

Un ejemplo claro de que el estribillo sirve en general para articular unidades no progresivas es el poema de San Juan de la Cruz "Tras de un amoroso lance". En un principio parece que el motivo de la caza se presta a un desarrollo narrativo, pero el uso del estribillo hace que cada una de las estrofas trate desde puntos de vista complementarios una faceta del "amoroso lance". La ascensión es enfocada primero como el amor que compensa lo difícil del esfuerzo, después como la ceguedad, en la tercera estrofa como la paradoja entre el ascenso-descenso, y en la última se encuentra el cumplimiento de la esperanza. Es una estructura, además, de alguna manera perspectivística.

Sin embargo, en poemas en que la repetición del estribillo es más compleja hay que tener en cuenta los matices de cada aparición, e incluso los cambios que se produzcan. La archiconocida rima de "las golondrinas" de Bécquer repite el estribillo "ésas no volverán" en las primeras estrofas, que se organizan, pues, en forma de paralelismo: son elementos con que el poeta relaciona su amor. Sin embargo, la última estrofa cambia el estribillo, y se altera con ello la estructura misma de la estrofa que abandona el paralelismo con las demás. La desaparición de todos los demás elementos (golondrinas, madreselvas) está subordinada a la desaparición del amor del poeta, que era el elemento englobador.

He aquí otro ejemplo de cómo el estribillo cambia de sentido en cada aparición y sirve para unir a los dos personajes poemáticos. Se trata del poema "Mimí, la modelo", de Manuel Machado:

Una tarde impresionista,
en el taller de un artista
vi a Mimí, débil y rubia,
desnuda bajo la lluvia
de su cabello de oro,
que erà todo su tesoro...

Desnuda bajo la onda
de su cabellera blonda
en el ambiente violeta.
Y Leandre, en su paleta,
buscaba en vano aquel oro,
que era todo su tesoro.

Es una escena de ambiente bohemio, propia de la época. La repetición del estribillo con distinto significado, surgido de la ambigüedad del pronombre posesivo "su", indica la unión de los dos personajes separados por el arte, pero a la vez la imposibilidad de unir arte y vida, de encontrar lo mismo en lo mismo: el pelo rubio es el "tesoro" de ambos, pero en ella, que lo posee, es lo único que vale, y en él, que no lo posee, es un ideal inalcanzable.

El estribillo sería, en la globalidad del poema, lo correspondiente a la epífora como figura. Pero podemos encontrar muestras de estructura anafórica, es decir, el fenómeno contrario al del estribillo, la repetición de un mismo enunciado al principio de cada parte, como en este fragmento de Luis Cernuda:

> Te lo le dicho con el viento,
> jugueteando como animalillo en la arena
> o iracundo como órgano tempestuoso;
>
> Te lo he dicho con el sol,
> que dora desnudos cuerpos juveniles
> y sonríe en todas las cosas inocentes;
>
> Te lo he dicho con las nubes,
> frentes melancólicas que sostienen el cielo,
> tristezas fugitivas;
>
> Te lo he dicho con las plantas,
> leves criaturas transparentes
> que se cubren de rubor repentino...

3.4. La desestructura

Hay otro tipo de composiciones que se basan precisamente en la desestructura, cuyo ejemplo extremo son los poemas montados por completo sobre la enumeración caótica (Paraíso, 1988: 23-24). Muchos textos de un surrealismo furioso pertenecen a este tipo. En estos casos, ante la ruptura de todo vínculo semántico o sintáctico reconocible entre las unidades, hay que acudir a la afinidad sentimental o la relación connotativa o evocativa

de lo representado. He aquí un ejemplo de Gerardo Diego en su etapa creacionista:

RECITAL

Por las noches el mar vuelve a mi alcoba
y en mis sábanas mueren las más jóvenes olas

No se puede dudar
del ángel volandero
ni del salto de agua corazón de la pianola

La mariposa nace del espejo
y a la luz derivada del periódico
yo no me siento viejo

Debajo de mi lecho
pasa el río
y en la almohada marina
cesa ya de cantar el caracol vacío.

El título parece situar referencialmente el poema, pero de "recital" sólo vemos en su interior el sintagma "corazón de la pianola", lo demás es una mezcla de imágenes acuáticas con otras de intimidad hogareña. Podía entenderse entonces el poema como un "recital de mar" que el poeta escucha en su habitación hasta quedar dormido: "cesa ya de cantar el caracol vacío"; pero otras interpretaciones son no sólo posibles sino necesarias.

En el ejemplo de Gerardo Diego la falta de estructura no es reflejo de un contenido traumático, de un mundo descoyuntado, sino al contrario, de la plenitud de sentidos de cada momento que ofrece el mundo como una posibilidad lúdica, un lugar de juego. La falta de estructura, sin embargo, constituye la mayoría de las veces una decisión sobre la forma de transmitir al lector un universo desarticulado (Lázaro Carreter, 1990: 38). Se trata de reflejar el desorden del mundo por medio de enumeraciones caóticas (al modo de Pablo Neruda) o de enlaces fuera de toda lógica, superposiciones, etc. El poema antes estudiado de Vallejo ("Cual mi explicación") puede traerse aquí como ejemplo de

cómo la falta de estructura refleja un mundo caótico. Igual ocurre en este poema en prosa de Leopoldo María Panero, en que colabora también la visión alucinada producida por las drogas:

LA MATANZA DEL DÍA DE SAN VALENTÍN

King-Kong asesinado. Como Zapata. ¿Por qué no, Maiacovsky? O incluso Pavese. La maldición. La noche de tormenta. Dies irae. La mentira de Goethe antes de morir. Las treinta monedas. La sombra del patíbulo. Marina Cvetaeva, tu epitafio serán las inmensas praderas cubiertas de nieve.

Goya. Los cuerpos, retorcidos, contrario a Antonello de Messina. La marihuana.

3.5. El cierre del poema

López-Casanova (1994: 50) incluye en su apartado sobre la estructura poemática la consideración de la articulación climática o anticlimática del poema. Se trata de detectar cuál es el punto de máxima tensión del texto, y a partir de él establecer líneas de ascenso o descenso. Serían climáticos los poemas que acaban en el punto de máxima tensión y anticlimáticos los que descienden de ese punto hasta un final menos tenso. Hay que decir, respecto a este concepto, que muchas veces no es fácil establecer puntos climáticos, por la brevedad del texto, o por tratarse de composiciones paralelísticas y simétricas. En cualquier caso, la determinación de clímax es una tarea altamente subjetiva, teniendo en cuenta, además, que todo elemento poemático, por el simple hecho de ocupar el final, alcanza una relevancia que no tendría en otra posición. Es inevitable tener una expectación climática de todo poema.

Por eso, más que las líneas de ascenso y descenso importa la manera de cerrar el poema (B. H. Smith, 1968), de tal modo que a veces en textos de clara estructura paralelística (con estribillo, incluso) el último verso rompe la simetría para señalar su conclusión, es decir, como marca de que el poema acaba, y para crear, además, un efecto de sorpresa. Lo hemos visto en la rima de las "golondrinas" de Bécquer.

Un poema en que el cambio de final cumple ambas funciones: la de indicar el cierre y la de sorprender al lector, es el de Rubén Darío: "Canción de otoño en primavera". En él el estribillo que se repite son los cuatro famosos versos: "Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar no lloro... / y a veces lloro sin querer...". Pero a la última aparición del estribillo, se le añade una exclamación: "¡Mas es mía el Alba de oro!", que, todo hay que decirlo, suena un tanto postiza.

A grandes rasgos, podemos hacer una distinción entre poemas que finalizan cumpliendo las expectativas creadas y poemas que rompen nuestras expectativas. A esto se le unen poemas que tienen un carácter abierto o incluso trunco. Todo ello podría combinarse con un criterio basado en las marcas formales que indican el cierre. Se trataría de una clasificación sumamente compleja, así que me limitaré aquí a listar algunos casos significativos:

a) Final explícito. El poeta indica en el propio texto el final de su exposición. A veces puede ocurrir esto porque el tema ha agotado objetivamente sus posibilidades, con lo cual se crea una perfecta ligazón entre contenido y forma. Es lo que sucede en el poema "Cantares" de Manuel Machado. Después de 6 estrofas que corresponden a las 6 cuerdas de la guitarra el poema acaba con una afirmación evidente:

No tiene más notas la guitarra mía.

b) Final marcado formalmente. Suele ocurrir en poemas que no rompen nuestras expectativas, y así, con un artificio formal compensan lo que pueden perder en "emoción". Es muy frecuente, por ejemplo, en Góngora marcar fuertemente el final con una bimembración muchas veces de carácter antitético, como ha estudiado Dámaso Alonso. Véase, como ejemplo, el soneto que empieza "De pura honestidad templo sagrado". Después de una enumeración de las bellezas de la dama comparándola con un templo, acaba: "oye piadoso al que por ti suspira, / tus himnos canta, y tus virtudes reza".

En un soneto de Pablo Neruda encontramos un final conclusivo de este tipo que recuerda a la tradición barroca:

> Y aquella vez fue como nunca y siempre:
> vamos allí donde no espera nada
> y hallamos todo lo que está esperando.

c) Final sorpresivo. Cuando el poema niega o invierte al final todas las expectativas que había creado estamos ante la figura de la sustentación, que estudiamos en el apartado correspondiente. Ya hemos visto algún ejemplo en el poema de Darío "Canción de otoño en primavera", y también al hablar de las estructuras asimétricas.

d) Finales abiertos. En estos poemas ni se cumplen ni se subvierten las expectativas, simplemente nos quedamos en una vaga imprecisión y una indeterminación que hace que el poema permanezca abierto, mirando a la vida. Podemos relacionar esta actitud con la de renunciar al título, intento antirretórico de romper todos los marcos que pudieran separar al poema del curso de la experiencia. No obstante, hay que señalar que en estos poemas, el hecho de tener que elegir un final "físico" carga de sentido al elemento que lo ocupa, que puede constituirse en una clave de interpretación del texto.

Es ejemplo de poema con final abierto, como ya he dicho, el de "La aurora" de García Lorca:

> Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
> como recién salidas de un naufragio de sangre.

El simple hecho de acabar con ese "naufragio de sangre" hace que la fuerte imagen quede como símbolo y resumen de todo el desarrollo del poema.

Un ejemplo claro de poema sin final explícito y prolongable es el de "Hermana Marica", de Luis de Góngora. La relación de diversiones infantiles a lo largo de un día de fiesta podía prolongarse, pero el hecho de que el poeta cierre precisamente con las "bellaquerías" carga de sentido esta última actividad, hasta el punto que puede hacernos vacilar entre interpretar este

poema como abierto o como con final sorpresivo: ¿se trata de otro inocente pasatiempo infantil o marca el final de esa inocencia?

A veces, la apertura puede llegar al extremo de engendrar un poema trunco, con lo que tendríamos el equivalente poemático de la figura de la reticencia. Veamos el final de un poema de Claudio Rodríguez:

> ¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba
> la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora
> los árboles, qué pocos días faltan...

En este ejemplo de Ángel González es difícil decidirse entre considerarlo trunco o simplemente abierto, depende del sentido que le demos a los puntos suspensivos:

> un escombro tenaz, que se resiste
> a su ruina, que lucha contra el viento,
> que avanza por caminos que no llevan
> a ningún sitio. El éxito
> de todos los fracasos. La enloquecida
> fuerza del desaliento...

Si el cierre constituye un momento privilegiado del poema, el otro lo constituye, en justa correspondencia, el principio. Wolfgang Kayser (1976: 252) citando a Mallarmé, pero reconociendo la insuficiencia de la afirmación, reduce a dos las formas de estructuración del material dependiendo del inicio del poema: "debe resonar al principio una 'música estridente' de modo que el poema pueda desarrollarse en la sorpresa que ésta provoca (...) o bien deben acumularse inicialmente presentimientos y dudas comenzando de una manera oscura, para pasar después a una terminación brillante". De modo que también la elección del principio está, de alguna manera, al servicio del cierre del poema.

La música estridente de que nos habla Mallarmé está presente en el inicio de la rima I de Bécquer:

> Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora,

y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas, ¡oh hermosa!,
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

Al principio orquestal de este poema sigue, no un desarrollo en el mismo tono, sino un *diminuendo*, un proceso de interiorización y de recogimiento: del "himno", "gigante", "extraño" y "dilata" pasamos a los "suspiros y risas, colores y notas" para acabar en "encerrarla", "oído" y "a solas". La majestad inicial ha quedado apenas en un susurro íntimo; sin embargo, el ímpetu del principio sigue resonando de algún modo cuando llegamos al final; el poema vive de ese impulso y, en consecuencia, revivimos al leerlo la sensación del poeta que oye resonar tras sus palabras íntimas y desnudas las notas graves y gigantes de otra música inmensa.

Otras veces, no es la música estridente lo que hace impactante un principio, sino precisamente lo contrario: su premeditada vaguedad, que lo carga de sentido por cuanto abre todas las posibilidades y sugerencias. He aquí este inicio de Juan Luis Panero:

Ocurre a veces
en las calladas horas de la noche,
al filo mismo de la madrugada,
tras el telón caído de la euforia y el vino...

La ausencia del sujeto y la acumulación de complementos circunstanciales de tiempo crea multitud de expectativas. Lo que ocurra después de este principio será necesariamente una sola de las posibilidades, sin embargo, quedará ya teñida por el resto de posibilidades esperadas, será, de alguna manera, todas las posibilidades.

3.6. Dos ejemplos de análisis temático y de estructuras

Voy a acabar ejemplificando con dos poemas de carácter distinto todo lo visto en estos dos capítulos en conjunto. El primero es de Pablo Neruda, "Tu risa":

Quítame el pan, si quieres,
quítame el aire, pero
no me quites tu risa.

No me quites la rosa,
la lanza que desgranas,
el agua que de pronto
estalla en tu alegría,
la repentina ola
de plata que te nace.

Mi lucha es dura y vuelvo
con los ojos cansados
a veces de haber visto
la tierra que no cambia,
pero al entrar tu risa
sube al cielo buscándome
y abre para mí todas
las puertas de la vida.

Amor mío, en la hora
más oscura desgrana
tu risa, y si de pronto
ves que mi sangre mancha
las piedras de la calle,
ríe, porque tu risa
será para mis manos
como una espada fresca.

Junto al mar en otoño,
tu risa debe alzar
su cascada de espuma,
y en primavera, amor,
quiero tu risa como
la flor que yo esperaba,
la flor azul, la rosa
de mi patria sonora.

Ríete de la noche,
del día, de la luna,
ríete de las calles
torcidas de la isla,
ríete de este torpe
muchacho que te quiere,
pero cuando yo abro
los ojos y los cierro,
cuando mis pasos van,
cuando vuelven mis pasos,
niégame el pan, el aire,
la luz, la primavera,
pero tu risa nunca
porque me moriría.

El tema explícito, anunciado por el título y repetido ampliamente en el poema es la risa de la amada y la necesidad que de ella tiene el poeta. Éste adopta la actitud de "súplica", lo cual hace del poema, en el nivel pragmático, un acto de habla de este tipo; acto de habla que sólo tiene la función de potenciar el valor de la risa, ya que la súplica no está tematizada: nada nos indica que la pérdida de la risa sea una verdadera amenaza. Simplemente el poeta, al pensar en su hipotética perdida, potencia su valor.

La estructura del poema es cerrada: el inicio se repite al final con variantes ("quítame / niégame") y se añade la razón del rue-

go: "porque me moriría", lo cual podría hacernos pensar que se trata de una estructura complementaria. El sentido de esta "muerte" quedará claro al final del análisis.

Una primera lectura del poema nos hace ver que la risa no se aprecia por sí misma, sino por su asociación a otras cosas, y no se trata desde luego de un poema de amor, como podía pensarse por su inicio. No se nos habla de la fuente de la risa (la amada), sino de sus efectos. En las dos primeras estrofas la risa se sitúa entre lo elemental al entrar en paralelismo con sustancias vitales, formando así la isotopía de la vida: "el pan, el aire, la rosa, el agua". Pero en esta primera estrofa ya se ha introducido el elemento de una nueva isotopía: "lanza", isotopía que quizá pueda verse continuada en "plata" y "estalla". Esta isotopía es la de "la lucha" que aparece explícitamente desarrollada en las estrofas tercera y cuarta, con una diferencia: en la tercera estrofa la "lucha" se presenta como posibilidad de cansancio o derrota, y en la cuarta como "muerte violenta". Ahí aparece la "sangre", curiosamente opuesta a una palabra de la elementalidad que, no obstante, es un anagrama suyo: "desgrana-desangra", y que estaba ya presente en la segunda estrofa. Igualmente la "espada fresca" que encontramos aquí mira a la vez a la "lanza" situada entre las cosas elementales, y a la "frescura" de la isotopía del agua y lo vegetal. Esta mezcla de isotopías contagia a la elementalidad del carácter de la lucha y viceversa. Dentro de la propia lucha vemos también un cruce, ya que si la estrofa tercera remite al cansancio su continuación lógica sería el final de la estrofa cuarta: la espada fresca; mientras que la continuación lógica de la muerte violenta de la estrofa cuarta sería el final de la estrofa tercera que habla de la resurrección ("abre todas las puertas de la vida").

Esta sensación de mezcla vuelve a aparecer cuando en la siguiente estrofa el poeta retoma la isotopía de la elementalidad: "mar, cascada, primavera, flor"; pero incluye otro elemento de la isotopía de la lucha: "la patria". Además, al hacer su aparición en forma de metáfora, "la rosa de mi patria", vuelve a contagiar del sentido de lucha toda la isotopía de la vida, haciéndolas indiscernibles.

La noción de "muerte" que aparece al final se ha cargado ya de unas connotaciones preparadas por todo el trabajo de mezcla de isotopías del resto del poema. En un sentido literal, el

poeta privado del "pan" y del "aire" que son la risa, moriría; moriría igualmente si la risa no le empujara a continuar la lucha después del cansancio; y moriría también en la lucha si la risa no lo resucitara. Si risa se contrapone a muerte, ésta tiene que ser vida en tres sentidos opuestos a los tres de muerte: sustento de la vida, resurrección y continuación de la lucha. Pero como la isotopía de la elementalidad (sustento de la vida) se haya siempre contagiada por la de la "lucha", tenemos que no hay más sustento de la vida que ésta, e incluso podemos establecer una relación metonímica, al entender el "pan" y el "aire" como productos de la lucha ya que en todo hay una relación causal ("ríete porque..." se convertiría también en "lucho porque...").

Neruda une aquí dos temas tradicionales: el de la amada como vida, y el del descanso del guerrero, bajo la isotopía unificante de la risa. La lectura en último término es ideológica, como considera Carlos Reis (1979: 135) que es toda lectura de un poema en su estrato temático: manifestación indirecta de la ideología.

El segundo poema es de Lupercio Leonardo de Argensola:

Llevó tras sí los pámpanos octubre,
y con las grandes lluvias insolente,
no sufre Ibero márgenes ni puente,
mas antes los vecinos campos cubre.

Moncayo, como suele, ya descubre
coronada de nieve la alta frente;
y el sol apenas vemos en oriente,
cuando la opaca tierra nos lo encubre.

Sienten el mar y selvas ya la saña
del aquilón, y encierra su bramido
gente en el puerto y gente en la cabaña.
Y Fabio, en el umbral de Tays tendido,
con vergonzosas lágrimas lo baña,
debiéndolas al tiempo que ha perdido.

Lo primero que reclama nuestra atención no es el tema, sino la estructura del poema basada en una clara contraposición: actitud de la naturaleza/actitud de Fabio. Vemos también que la distribución de estos contenidos es asimétrica, pues mientras que a la "naturaleza" le corresponden 11 versos, a "Fabio" sólo tres.

Esto introduce una duda a la hora de decidir cuál es la unidad temática central: si es el llanto de Fabio, el desarreglo de la naturaleza funciona como subtema por oposición; si es la "naturaleza", el llanto de Fabio se constituye en el tema subordinado. A favor del tema de la naturaleza está la mayor cantidad de versos y lo espléndido de la descripción; a favor del tema de Fabio está el ocupar la posición final y el hecho de que se trate de una acción humana (por razones pragmáticas tendemos a considerar la actuación de la naturaleza como un marco o símbolo de la acción humana). Así, pues, queda muy claro el carácter de contraposición que se establece entre los dos ámbitos, pero ante la imposibilidad de decidirnos por el tema central entre los dos candidatos podemos decir, provisionalmente, que el contenido está constituido por esta oposición entre el desarreglo de la naturaleza y el "desarreglo" (llanto) de Fabio.

Sintácticamente el poema, sin embargo, parece organizarse como una composición de carácter sintético en que la información relevante se sitúa al final, lo que daría más plausibilidad a la elección del llanto de Fabio como candidato a eje temático. No obstante, el nexo sintáctico que une ambas partes es la conjunción copulativa "y". Ahora bien, que el sentido de contraposición (o adversativo) que hemos detectado esté vehiculado por la conjunción copulativa debe hacernos pensar en una ambigüedad, a lo que se le suma el hecho de que la relación entre Fabio y la naturaleza es lógicamente de inclusión (o yuxtaposición si queremos): Fabio está dentro de (o junto a) la naturaleza. En este caso la relación entre la "naturaleza" y "Fabio" sería de marco, pero volvería a surgir la pregunta de si, por encima de la sintaxis, no sería el marco el eje principal, subvirtiendo así los términos lógicos. En definitiva, el poema explota la ambigüedad de esta situación por medio del uso de la conjunción copulativa.

Vamos a ver ahora las líneas isotópicas que componen el poema. Tres creo que se pueden detectar: la primera, y más evidente, es la del "espacio". El poema está lleno de lexemas que llevan el semema de "lugar": lugares naturales y geográficos (Ibero, campos, Moncayo, mar, selvas, puerto, etc.) que se oponen por su amplitud al espacio reducido de Fabio: "el umbral de Tays". La segunda isotopía es la de lo líquido: "lluvias, Ibero, nieve, mar, puerto", frente a la pequeñez de las "lágrimas" de Fabio que

"bañan" el umbral de Tays. Algunos elementos forman parte a la vez de ambas isotopías: "Ibero, mar, puerto", dando más cohesión a la escena natural donde ocurren estas correspondencias, que no están presentes en el espacio de Fabio: "lágrimas" y "umbral" forman parte de isotopías totalmente distintas. La tercera isotopía es la del tiempo que, como veremos, lleva inserta una ambigüedad: las dos únicas palabras que indican explícitamente "tiempo" en el poema son "octubre" y "tiempo", pero la primera parte dedicada a la naturaleza es una gran perífrasis por "invierno"; así que "tiempo" en el sentido cronológico y "tiempo" en el sentido atmosférico, ya que lo que se señala del invierno son los meteoros: lluvia, nieve, viento... Nuevamente nos enfrentamos a una descompensación: en el caso de la naturaleza la isotopía del invierno es capaz de reunir las de tiempo y espacio, (y tiempo en su doble sentido), mientras que en el caso de Fabio el tiempo es simplemente cronológico; por tanto, este personaje ha perdido realmente una parte del tiempo de que sí disfruta la naturaleza: el atmosférico.

Las líneas isotópicas insisten, pues, en la contraposición entre lo grande y lo pequeño: lo inmenso en espacio y tiempo (lugares geográficos, grandes masas de aguas, tiempo cronológico y atmosférico) en la naturaleza, y lo diminuto del mundo de Fabio (umbral, lágrimas y tiempo perdido). Esta descompensación es la que refleja la estructura asimétrica que hemos señalado al principio: peso abrumador de la naturaleza (11 versos), pequeñez del dolor de Fabio (3 versos); espacio cósmico frente a espacio privado. Así, el dolor de Fabio aparece ridiculizado ante el "desastre" natural que supone el invierno.

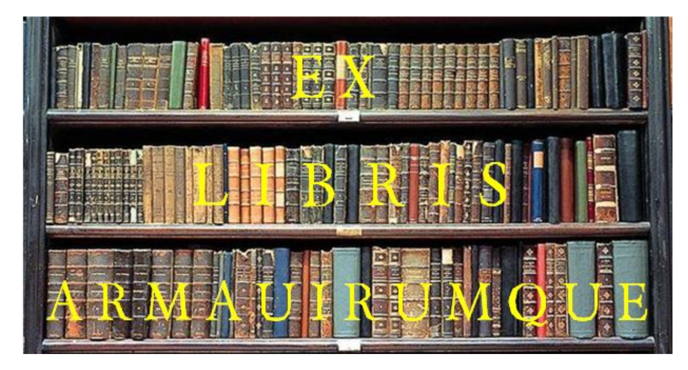
Otro elemento de contraste es la diferencia entre los nombres de lugar próximos a la realidad (Ibero, Moncayo) y los nombres exóticos de los amantes, pertenecientes a la cultura clásica, y que ya marca una opción por el cuadro casi paisajístico frente a una literatura basada en lejanas relaciones amorosas.

Por otra parte, hay una contraposición entre lo colectivo y lo puramente personal. Al describir el espectáculo de la naturaleza, el poeta habla de una visión común de la humanidad: "el sol apenas vemos", "nos lo encubre", frente a la limitadora visión personal del personaje.

Vamos a ver ahora cómo el poema saca provecho de las dos ambigüedades que hemos detectado y que resultan estar así per-

fectamente cohesionadas y fundirse en una sola significación: la ambigüedad del nexo "y" situado entre la contraposición y la coordinación (o marco), y la ambigüedad de la palabra "tiempo". Fabio llora el tiempo perdido, es decir, constata el poder arrebatador del tiempo y se lamenta; luego la primera parte de la naturaleza puede no ser sólo un contraste, sino una razón interna para el lamento de Fabio, lo que quedaría reflejado en la ambivalencia de la conjunción "y" a la que se le añadiría un ligero valor causal. Fabio lamenta, a la vez, el tiempo cronológico, pero aquí este tiempo esta simbolizado por la capacidad destructiva que tiene el tiempo atmosférico, de ahí también la ambigüedad de "octubre" (metonimia): es un mes cronológico pero es a la vez el arrebato (y nótese el ritmo del primer verso: "Llevó tras sí los pámpanos octubre"). Fabio ha perdido, pues, el tiempo en los dos aspectos, ya que el poeta parece disfrutar ante el cuadro de la naturaleza desatada, y Fabio, embebido en su amor inútil, es incapaz de contemplarlo: su espacio es muy pequeño (el umbral de su amada).

El poeta consigue con esta estructura que nos replanteemos uno de los principios pragmáticos que llevamos a la hora de leer un poema, que es hacer una lectura antropomórfica, es decir, dar el lugar de acción principal a la acción humana, sirviendo el resto de reflejo, contraste, marco, etc. Es lo que hacen la mayoría de los poemas renacentistas y barrocos al usar la naturaleza de contrapunto (no ya en el sentido moral y esquemático en que lo hacía la Edad Media). Este poema nos obliga a releer la tradición y a pensar en el hombre como contrapunto de la naturaleza. Además, frente a una poesía romántica que haría del escenario de la naturaleza un paisaje interior donde se desarrolla el "yo", en esta lírica barroca se desgaja el paisaje natural como un elemento autónomo, que afecta a la colectividad (el tiempo pasa para todos y es devastador), y es completamente ajeno a las cuitas puramente personales.



4

NIVELES LINGÜÍSTICOS DE ANÁLISIS

Como es lógico, son distintas las técnicas de análisis aplicadas a las unidades mayores del poema (contenido y estructura global) y a las unidades más pequeñas (palabras, frases, sonidos). No obstante, existe cierta homogeneidad entre ellas, y fácilmente podemos encontrar poemas que están constituidos en toda su globalidad como una figura literaria (interrogación, alegoría, apóstrofe, etcétera). Los fenómenos semánticos responden a principios de funcionamiento similares a los de contenido y lo mismo se puede decir de la sintaxis con respecto a la estructura total del poema, pero la dimensión de las unidades a que se aplica hace que su aportación a la significación global del poema sea distinta.

4.1. Nivel léxico-semántico

Dentro de los planos puramente lingüísticos empezaré por el nivel léxico-semántico. Es necesario, según se ha apuntado, distinguir entre este nivel (de elaboración formal de la superficie textual) y el nivel de contenidos. En este apartado atenderé a dos aspectos: el carácter del léxico del poema y las figuras semánticas tradicionalmente llamadas tropos.

4.1.1. El léxico del poema

El léxico del poema nos va a dar fundamentalmente el tono del mismo (Rastier, en Greimas, 1972: 99): los campos semánticos en que se integran las palabras de un poema son creadores de determinadas atmósferas. Así, en las *Rimas* de Bécquer encontramos un tono de levedad y de evanescencia gracias al tipo de vocabulario que usa. Lo mismo ocurre, en el lado contrario, con los poemas de Pablo Neruda que forman su *Residencia en la tierra,* llenos de elementos concretos de la vida contemporánea. López Casanova (1994: 89) toma el término de "patema" (cada una de las unidades anímicas del poema) de Jean Cohen, que ya hemos tenido ocasión de tratar, para denominar esta capacidad del léxico de imprimir una tonalidad al poema.

Por otra parte, el léxico de un poema expresa su universo, es decir, la visión del mundo que despliega y por tanto tiene una dimensión ideológica. Según esto, las relaciones entre las palabras del poema constituyen la estructura de su mundo; el mundo poético tiene no sólo su propio vocabulario, sino también su propio sistema de sinónimos y antónimos, de tal manera que una palabra en poesía puede no sólo ser igual a sí misma, sino incluso ser su propio antónimo (Lotman, 1976: 84-85).

En estos fragmentos de Juan Ramón Jiménez, extraídos de *Diario de un poeta reciencasado,* podemos ver cómo el lexema "mar" se convierte en un símbolo que engloba significados contradictorios. Por una parte es plenitud:

> ¡Qué plenitud de soledad, mar solo!
>
> a ti mismo, a ti sólo y en tu misma
> y sola plenitud de plenitudes;

Pero por otra es la nada:

> ¡Oh mar, azogue sin cristal;
> mar, espejo picado de la nada!
>
> el mar sin fondo
> de hierro, frío, sombra y grito!

He aquí un poema de Rosalía de Castro que brevemente refleja todo su mundo poético, y su tono a la vez, en la selección léxica:

Ya duermen en su tumba las pasiones
el sueño de la nada;
¿es, pues, locura del doliente espíritu,
o gusano que llevo en mis entrañas?
Yo sólo sé que es un placer que duele,
que es un dolor que atormentando halaga,
llama que de la vida se alimenta,
mas sin la cual la vida se apagara.

El poema crea un recinto, el de la "tumba". Todo el léxico contribuye a evocar ese espacio cerrado de atmósfera fúnebre: "sueño de la nada", "locura", "espíritu", "gusano", "entrañas", "dolor", "atormentando", "vida", "llama", "apagara". Hay algunas palabras que apuntan a un contraste: "pasiones", "vida", "llama"; contraste reforzado por los oxímoros ("placer que duele", "atormentando halaga"). Pero estas palabras están asediadas por todos los elementos fúnebres (que las incluyen) y alcanzan, por tanto, un significado distinto y casi contrapuesto, como puede verse en la metáfora central que aglutina esa parte "viva": la "llama". Ésta, al situarse en la atmósfera de muerte y tormento, es también la llama del velatorio, y apunta al fuego del infierno; la llama de la vida, es, por ello a la vez, la llama de la muerte.

No sólo el léxico concreto de un poema, sino también las palabras que aparecen repetidamente en un poeta, palabras-tema y palabras-clave (Molino y Tamine, 1982: 104), nos introducen a la vez en una atmósfera y en un mundo temático. Pensemos, por ejemplo, en las imágenes del agua (en todos sus estados) que llenan los poemas de Luis Cernuda: *Un río, un amor, Las nubes,* "agua que pasa unas guijas, / lluvia que besa una frente juvenil", "otros (cuerpos) como cintas de agua"; símbolo cuya ambivalencia aparece en estos versos: "Te lo he dicho con el agua, / vida luminosa que vela un fondo de sombra". Esta insistencia nos obliga a leer de manera sorprendente el siguiente poema:

Esperé un dios en mis días
Para crear mi vida a su imagen,
Mas el amor, como un agua,
Arrastra afanes al paso.

Me he olvidado a mí mismo en sus ondas;
Vacío el cuerpo, doy contra las luces;
Vivo y no vivo, muerto y no muerto;
Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.

Soy eco de algo;
Lo estrechan mis brazos siendo aire,
Lo miran mis ojos siendo sombra.
Lo besan mis labios siendo sueño.

He amado, ya no amo más;
He reído, tampoco río.

La isotopía del "agua" empieza en el verso tercero, por asimilación con el "amor" en un contexto negativo: la ausencia de "un dios", y el pesadísimo verso cuarto, monótono y "arrastrado" con todas sus vocales abiertas. Las palabras equivalentes al final de los versos de esta primera estrofa forman una contraposición: "imagen" (fijación) frente a "paso" (fugacidad), y justo en medio de ellas el "agua", que es a la vez imagen y fluidez, y, por tanto, término mediador y ambiguo. Todo impregnado también por la indefinición: "un dios", "un agua".

En el siguiente verso el agua-amor aparece como medio de enajenación, del olvido de la identidad (la pérdida de la imagen). Las imágenes de enajenación se unen a las de indefinición ("vacío", "ni tierra ni cielo"), y todo ello se refleja en la ambigüedad gramatical de "vacío" y "vivo y no vivo": ¿adjetivos o verbos? Lo mismo ocurre en la siguiente estrofa: el gerundio "siendo", ¿se refiere a "algo" o a "brazos, ojos, labios"?

El epifonema final resume toda esta ambigüedad. Las dos tendencias que detectamos desde el principio: el deseo de fijación y la sensación de huida, fluidez, se unen aquí en dos equívocos: "ya no amo", es decir, "ya no soy amo, no poseo nada"; y "ya no soy río", es decir, ya no soy ni siquiera lo fugitivo del amor, con lo cual la enajenación es total.

Pero no son sólo las palabras insistentes las que debemos atender. También las palabras infrecuentes, lo que Molino y Tamine (1982: 105) denominan "hapax", atraen nuestra atención, precisamente por su rareza. Así, pues, en el poema tendremos que destacar las palabras que parecen "fuera de lugar", o que no concuerdan del todo con el resto.

Llama la atención, por ejemplo, encontrarse en Antonio Machado con esta "loba":

¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó –la pobre loba– muerta.

Para empezar, es raro encontrar en el primer Machado metáforas referenciales (sí abundan los símbolos); es igualmente raro encontrarse con elementos del mundo animal, y cuando lo hacen remiten a la realidad: las golondrinas, las cigüeñas, la cigarra, etcétera. Además, la marginalidad de la imagen se encuentra aquí resaltada por el paréntesis. Algo parecido ocurre con el poema "Fantasía de una nota de abril", único poema de Antonio Machado de esa época en que aparece la imaginería oriental y árabe de Andalucía.

Igualmente incide en el tono del poema el registro de su vocabulario, su procedencia psicológico-social. Habrá que tener, por tanto, en cuenta, los ejes que forman el léxico de una lengua (López Casanova, 1994: 83):

a) Eje diatópico. Poemas en que aparecen diferencias dialectales, por ejemplo, muchos de los de Gabriel y Galán. Las diferencias dialectales envuelven también peculiaridades sintácticas y fónicas. Nicolás Guillén refleja en muchos de sus poemas el lenguaje de los negros antillanos:

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Cuando no tiene la función de ridiculizar (como el habla de los vizcaínos del Siglo de Oro) el uso de dialectalismos sirve para dignificar un tipo de habla como lengua literaria.

b) Eje diacrónico. Poemas en que aparecen arcaísmos o neologismos. García Lorca usa un arcaísmo en un soneto imitando a Góngora: "llama lenta de amor *do* estoy parando".

Vicente Aleixandre usa el verbo "haber" con su significado medieval de "tener":

Oh padre altísimo, oh tierno padre gigantesco
que así, en los brazos, desvalido, me *hubiste*.

Es neologismo toda palabra que no pertenece todavía al léxico de una lengua, y que éste puede acabar aceptando o rechazando. Los neologismos puede tener diversa procedencia (Molino y Tamine, 1982: 108): el poeta puede efectuar sus propias creaciones léxicas o puede tomar palabras de una lengua extranjera.

Cuando el poeta inventa una nueva palabra, no lo hace por supuesto de la nada, sino que parte normalmente de palabras existentes en el idioma, y las somete a distintos procesos de derivación y composición:

y sin embargo
más de una vez se nos *otoñizan* los árboles

Manuel Vázquez Montalbán

destilan en silencio la sangre trasparente
que *inmacula* lentísima
la vacuidad del tiempo detenido

Guillermo Carnero

¡Árboles de ribera *lavapájaros*!

Claudio Rodríguez

Otra fuente de renovación del léxico consiste en la ruptura de expresiones fijas (frases hechas, locuciones, lenguaje proverbial, citas...). Podemos considerar que estos sintagmas, al formar un bloque de significado, funcionan como palabras léxicas sencillas. La poesía se siente a sus anchas rompiendo la rigidez de estas expresiones, porque ello supone la ruptura del automatismo del lenguaje, uno de sus fines. Esta práctica es bastante habitual en la poesía del siglo XX (Alarcos, 1973: 88-99), a veces con intención irónica, poniendo en evidencia lo absurdo de la creencia común, a veces con intenciones más desasosegantes:

Y sentí que la muerte era una flecha
que no se sabe quién dispara
y en un abrir los ojos nos morimos

Octavio Paz

"Abrir los ojos" remite al nacimiento, pero también está jugando con la expresión "en un abrir y cerrar de ojos". La muerte es tan repentina que ni siquiera da tiempo a cerrar los ojos: nada más nacer ya nos estamos muriendo.

hoy me ha dado qué pena esa viajera.

César Vallejo

Nicanor Parra:

Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein
Pueden darse con una piedra en el pecho
Porque es una obra difícil de conseguir.

El poeta se refiere indirectamente al carácter de libro de "culto" que podía tener Wittgenstein ("darse golpes de pecho"), pero que queda rebajado como "pose" al cruzarse con la expresión "darse con un canto en los dientes".

Otra fuente de neologismos es el uso de palabras extranjeras que todavía no ha admitido el idioma. León Felipe compone un largo poema cuyo título ya es foráneo: "Drop a star". Hay un juego con "drop a coin", y coherentemente el mundo se compara con una "slot-machine". En otras ocasiones el rechazo del extranjerismo supone el rechazo a la ideología de la nación que habla esa lengua. El ejemplo es de Nicolás Guillén:

Tengo que como tengo la tierra tengo el mar,
no country,
no jailáif,
no tenis y no yatch...

c) Eje diastrático. El poema nos habla de la procedencia social del hablante. Claudio Rodríguez recoge en sus poemas abundantes palabras que proceden del léxico campesino:

cómo llega la hora de la trilla
y se tienden las parvas,
así nos llegará el mes de agosto,
del feraz acarreo,
y romperá hacia el sol nuestro fiel grano...

Incluso del léxico de los juegos infantiles:

... Mucho cuidado:
quien pisa raya pisará medalla

d) Eje diafásico. Aparición de un léxico marcado por un uso especial del lenguaje: científico, jurídico, literario, periodístico, familiar... Por ejemplo, el poema de Mario Benedetti, "Testamento de un martes" mezcla el estilo notarial propio de este género con el estilo familiar.

León Greiff usa un léxico pretendidamente poético en "Balada del mar no visto, ritmada en versos diversos", como muestra este fragmento:

La cántiga ondulosa de su trémula curva
no ha mecido mis sueños,
ni oí de sus sirenas la erótica quejumbre,
ni aturdió mi retina con el rútilo azogue
que rueda por su dorso...
Sus resonantes trombas,
sus silencios, yo nunca pude oír...!
sus cóleras ciclópeas, sus quejas o sus himnos,
ni su mutismo impávido cuando argentos y oros
de los soles y lunas, como perennes lloros
diluyen sus riquezas por el glauco zafir...!

Pone de manifiesto el poeta de esta manera la gran cantidad de literatura que ha perdido con no ver el mar, pues las referencias de lo que no ha visto son voces de poesía.

Es éste el lugar de tratar del prosaísmo en la lírica. La tradición ha ido creando un vocabulario que caracterizamos como "poético", y contra el cual reacciona la poesía contemporánea, que en palabras de Dámaso Alonso (1969: 78) "no tiene como fin la belleza, aunque muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción". El prosaísmo en la poesía clásica era usado sobre todo con fines humorísticos; en la actual pue-

de ser un constituyente de todo el poema o puede aparecer como contraste en medio de un contexto estilizado.

Ejemplo de prosaísmo, acorde con el tono coloquial, es casi toda la poesía de Mario Benedetti:

Como siempre o como casi siempre
la política condujo a la cultura
así que por la noche concurrieron al teatro
sin tocarse una uña o un ojal
ni siquiera una hebilla o una manga
y como a la salida hacía bastante frío
y ella no tenía medias
sólo sandalias por las que asomaban
unos dedos muy blancos e indefensos
fue preciso meterse en un boliche

Nótese que el buscado prosaísmo está condimentado con una sabia medida de los versos que respetan, en general, el patrón del endecasílabo y el alejandrino con sus variantes. De ahí que la sensación sea la de un coloquialismo melodioso.

En este fragmento de Borges el prosaísmo ("a la vuelta de la esquina") rompe un discurso altamente poético:

De la Diana triforme Apolodoro
Me dejó divisar la sombra mágica;
Hugo me dio una hoz que era de oro,
Y un irlandés, su negra luna trágica.

Y, mientras yo sondeaba aquella mina
De las lunas de la mitología,
Ahí estaba, a la vuelta de la esquina,
la luna celestial de cada día.

Un fenómeno a mitad de camino entre la tonalidad que da el vocabulario y la alteración semántica que producen los tropos es lo que Pagnini (1987: 60-51) llama la "sugerencia del significado". Según él, la sugestión semántica se crea por tres procedimientos:

a) Con la extremada precisión de un detalle. Ejemplo de ello es el poema de Antonio Gamoneda, "Blues de la casa", en que cada personaje está marcado por un detalle: la madre por las

gafas; la mujer por los cabellos; las hijas por los ojos; elementos todos que funcionan como sinécdoques del sufrimiento:

En mi casa están vacías las paredes
y yo sufro mirando la cal fría.
Mi casa tiene puertas y ventanas:
no puedo soportar tanto agujero.

Aquí vive mi madre con sus lentes.
Aquí está mi mujer con sus cabellos.
Aquí viven mis hijas con sus ojos.
¿Por qué sufro mirando las paredes?

El mundo es grande. Dentro de una casa
no cabrá nunca. El mundo es grande.
Dentro de una casa –el mundo es grande–
no es bueno que haya tanto sufrimiento.

En los siguientes versos de César Vallejo la vida se ha reducido a la función de masticar que así, aislada, resulta llena de sugerencias: "masticar" es "comer" pero también "rumiar" en cierto sentido, y es "morder":

Todos saben que vivo,
que mastico...

Y otro ejemplo del mismo tipo y del mismo autor:

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose y, sin embargo...

b) Mediante combinaciones arbitrarias del lenguaje. Se trata de complicados fenómenos semánticos difícilmente catalogables. Por ejemplo, la concentración semántica de Pedro Salinas: "tú besas hacia arriba". A veces son complicados engarces de tropos en que metáforas y metonimias se encadenan y confunden:

... da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén

César Vallejo

c) Mediante la ausencia de situación extralingüística o lingüística del mensaje poético. Tenemos un ejemplo claro en el poema, "Canción última" de Miguel Hernández. Y muchos poemas de Lorca tienen ese gran poder de sugerencia porque resulta difícil imaginarse la situación comunicativa en que tiene lugar la enunciación, como ocurre con el famoso "Romance sonámbulo".

El fenómeno de la connotación, sumamente confuso y discutido, puede incluirse por lo que respecta a la poesía en estas técnicas de sugestión del significado.

4.1.2. *Figuras semánticas. Los tropos*[1]

El tropo consiste en la sustitución de un término propio por otro que no se aplica propiamente al sentido que se quiere expresar. Es decir, se usa una palabra en un significado que no le corresponde literalmente.

A) Metáfora

Es el más complejo, controvertido y asediado de los tropos.

La bibliografía sobre ella llena páginas y páginas (Bosque, 1984), pero aquí me limitaré a listar algunos fenómenos que los estudiosos han incluido bajo este nombre.

La metáfora es la sustitución de un término propio por otro en virtud de la similitud de su significado o de su referente. Tradicionalmente se conocen como A y B los términos real e imaginario, y como fundamento la característica en que se asemejan. Así, en las "perlas de tu boca" = "dientes", "dientes" es A (término real), "perlas" es B (término imaginario), y el fundamento sería la blancura y pequeñez de los dientes que los asemejan a perlas.

En cuanto a los tipos de metáfora, las clasificaciones se han multiplicado y las hay para todos los gustos. Voy a seguir aproximadamente la que da Pagnini (1978: 78), que a su vez reproduce la de Christine Brooke-Rose, basada en las categorías léxicas:

a) Metáfora del nombre:

1) Sustitución simple: cuanto menos claro sea el código en que se basa la sustitución más se enriquece la metáfora. Es fácilmente reconocible esta sustitución de Herrera porque sigue un código muy fijado: "y la nieve vuestra [ardió] en llama pura". La "nieve" es el "color blanco del rostro". Lo mismo ocurre en este ejemplo de Góngora donde nos dice que España ha poblado de "selvas inquietas" el mar, es decir: los mástiles de las naves asemejan un bosque sobre las aguas.

Sin embargo, la poesía moderna tiene metáforas de sustitución simple cuyo término real es difícil de adivinar por falta de un código. A veces cabe dudar incluso si ciertas palabras se están usando en un sentido metafórico o no. Es lo que ocurre con este fragmento de García Lorca:

> Mil caballitos persas se dormían
> en la plaza con luna de tu frente

"La plaza de tu frente" es una metáfora de genitivo, pero ¿qué ocurre con "mil caballitos persas"?, ¿son metafóricos o no?, y si lo son ¿cuál es su término real".

O este ejemplo de Luis Cernuda:

> He venido para ver los mares
> dormidos en cestillo italiano

¿Se trata de los mares reales, o mares metafóricos?

2) Metáfora de reclamo. El vehículo B sustituye a un contenido A antes mencionado. Puede adoptar las formas de aposición, vocativo, por paralelismo o demostrativa (A mejor que B, A otro B, etc.):

> Buen marinero, hijo de los llantos del norte,
> limón del mediodía, bandera de la corte
> mosa del agua, cazador de sirenas
>
> *Rafael Alberti*

> Ajo de agónica plata la luna menguante
>
> *García Lorca*

Afuera hay un ocaso, alhaja oscura
engastada en el tiempo

Jorge Luis Borges

3) Metáfora copulativa: A es (parece, significa, se convierte en) B.

Mis ojos eran dos nostálgicas panteras

Antonio Colinas

con los ojos que ya eran
orinales de Neptuno

Luis de Góngora

4) Metáfora metamórfica: C cambia A en B.

En su mano los fusiles
leones quieren volverse

Miguel Hernández

5) Metáfora de genitivo. Con dos variantes: A de B, en que A y B se asimilan:

Guarda mi infancia sus monedas de oro
en el arca entreabierta del recuerdo.

Ildefonso Manuel Gil

después del sueño lento del otoño,
después del largo sorbo del otoño,
después del huracán de las estrellas...

Antonio Colinas

y A es el B de C: cuerpo = albergue de mi corazón.

Tendido allí sobre la verde alfombra
de grama y trébol [= prado].

Nicasio Álvarez de Cienfuegos

b) Metáfora del verbo:

aunque la sangre mienta melancólicamente

Vicente Aleixandre

un muerto nubla el camino

Miguel Hernández

En este ejemplo de Claudio Rodríguez se une también un elemento icónico:

Hasta la hoz pregunta más que siega.

c) Metáfora del adjetivo. Podemos considerar la sinestesia como el tipo más importante de metáfora del adjetivo. Sin embargo, hay otra clase de metáforas adjetivas que sin ser sinestésicas, es decir, sin centrarse en las características sensibles de los objetos, contagian un sustantivo con los atributos de otro. Por ejemplo, en los siguientes versos, Jaime Gil de Biedma, al calificar a la compañía de "frondosa", la vegetaliza de alguna manera:

Y está la compañía que formamos plena,
frondosa de presencias.

Pero el efecto más común de este tipo de metáforas es la humanización de objetos o animales:

A los púdicos tomates,
soles les tornen granates

Gerardo Diego

Canto del agua en el surco sediento

Leopoldo Lugones

d) Metáfora del adverbio:

Murcianos de dinamita
frutalmente propagada.

Miguel Hernández

que después de quitarle el sonido al televisor saco la
lengua a las autoridades naturalmente norteamericanas.

José Agustín Goytisolo

e) Metáfora de la preposición:

He soñado muchas veces
de esta ciudad que empieza a amanecer oscurecida

Diego Jesús Jiménez

Algunos autores, como Carlos Bousoño (1970: I,139-279) o López Casanova (1994: 84-91) han atribuido todo el nivel imaginario del poema a procesos metafóricos. Ambos distinguen entre procesos imaginarios con fundamento objetivo y con fundamento subjetivo. Conviene conocer su nomenclatura porque puede aparecer en algún comentario: la visión es la atribución o predicación de funciones irreales sobre un soporte ("clarín agrio"); la imagen visionaria es el correspondiente irracional de la metáfora o comparación; y en el símbolo el plano irracional es el único significado. A efectos del comentario de texto, basta con distinguir entre metáforas de tipo tradicional (interpretables por vía lógica) y metáforas modernas (cuya base de comparación ha dejado de ser lógica). El paso de una a otra se produce por grados y hay casos en que podemos dudar del carácter lógico o no de la similitud que fundamenta el tropo. Sí tenemos que dar una explicación de los otros dos fenómenos: la imagen y el símbolo.

La palabra "imagen" como técnica literaria ha recibido diversas interpretaciones. Para algunos se trata de una metáfora en que tanto el término real como el imaginario están presentes. Para otros, nombra un tipo de metáfora que destaca por su carácter visual. Para otros, la imagen por excelencia es la imagen visionaria. Otros, por fin, consideran la imagen no como una figura, sino como el efecto visual o plástico de una metáfora o de otros procesos trópicos, y en último término, como la capacidad de representación sensible que tiene la literatura (Lapesa, 1971: 45). Por todo ello, es arriesgado usar esta nomenclatura, pero en caso de que lo hagamos, sería conveniente señalar en cuál de los sentidos estamos usando la palabra.

Podemos decir, por ejemplo, que el inicio del poema de Pere Gimferrer "Band of Angels" se estructura como una sucesión de imágenes, tanto en el sentido de "visualización de realidades" como de referencia a un conjunto de sensaciones subjetivas y no analizables lógicamente:

> Un jazmín invertido me contiene,
> una campana de agua, un rubí líquido
> disuelto en sombras, una aguja de aire
> y gas dormido, una piel de carnero
> tendida sobre el mundo, una hoja de álamo
> inmensamente dulce...

Igual de escurridizo es el concepto y la denominación de "símbolo". Es fácil hablar de símbolos cuando se trata de tropos que la tradición ha consagrado para representar ciertas realidades: el "fuego" del amor, "la rama de olivo" de la paz, la "serpiente" con su astucia, etc. Estos tropos se distinguen por su carácter totalizador, son complejos y ambiguos: el amor no es como un "fuego", es el "fuego" mismo, al igual que la bandera es la "patria" misma a la que representa. Tales símbolos no se basan siempre en relacionas metafóricas, sino que proceden a veces de metonimias: la corona representa a la monarquía por una relación claramente asociativa y no de similitud (Pagnini, 1978: 69). Si hablamos de los "símbolos" de un autor en este sentido queremos dar a entender los objetos sensibles a través de los que el autor hace aflorar sentidos profundos de su obra que no tienen un referente unívoco, sino que remiten a toda una red compleja de significados. Así, la "rosa" en Juan Ramón Jiménez, o el "ala" en José Martí.

Con ello nos acercamos a lo que Carlos Bousoño (1970: I,200-279) llama símbolo y que podría abarcar todos los casos de similitud irracional. Según él, en el símbolo, el plano real A no se da sino como significado irracional, y distingue entre un símbolo disémico y uno monosémico, según se establezcan dos planos de sentido o uno solo. Para este autor no serían símbolos el conjunto de los fijados por la tradición, sino sólo los de creación personal y, por tanto, irracionales.

Los "caballos de la noche", que aparecen obsesivamente en el poema de Colinas "Sepulcro en Tarquinia" forman un símbolo:

se abrieron las cancelas de la noche,
salieron los caballos a la noche.

Relacionada con la metáfora está la alegoría, a la que podemos considerar como una metáfora prolongada donde cada elemento imaginario tiene su correspondiente referente real. Conviene distinguir entre alegoría pura (sin que aparezca en ningún momento el significado real) o impura (en que aparece el significado real). Tenemos un ejemplo de alegoría impura en un soneto de Gutierre de Cetina donde cada elemento metafórico va acompañado de su referente real en forma de genitivo:

en la barca del triste pensamiento,
los remos en las manos del tormento,
por las ondas del mar del propio llanto,
navegaba Vandalio...

Una alegoría moderna de corto desarrollo aflora en estos versos de Ricardo Molina:

Un hombre, a veces, como rama de olivo
en el pico cruel del pájaro del tiempo
sobre las quietas ondas es salvado.

El poeta juega con un símbolo ya existente en la tradición, el de la paloma con la rama de olivo que representa la paz y la reconciliación con Dios en el pasaje bíblico. Este símbolo único es desarrollado en sus elementos, y alcanza así una dimensión nueva: la "rama de olivo" es el hombre rescatado de las aguas ("quietas ondas") que, si leemos el resto del poema, vemos que son las aguas del olvido y la tranquilidad, por un pájaro "cruel" que es el "tiempo". En una visión existencialista, pues, el símbolo de la paz se convierte en el símbolo de la intranquilidad: la entrada del hombre en el tiempo que lo aleja de su reposo beatífico en la no-existencia.

En esta pequeña alegoría Lope de Vega compara a Cristo en la Cruz con una cítara:

Templóla amor con poderoso brazo,
que en tres clavijas le subió las cuerdas,
y le labró de una lanzada el lazo.

La sinestesia, un tipo de metáfora del adjetivo, mezcla dos realidades percibidas por sentidos distintos:

> Y un torbellino de perfumes agrios
>
> *Antonio Colinas*

> Tienen la voz morada, humedecida
>
> *Antonio Colinas*

Este breve poema de Ángel González está basado en la sinestesia por completo:

CREPÚSCULO, ALBUQUERQUE, ESTÍO

¡Sol sostenido en el poniente, alta
polifonía de la luz!

Desde el otro confín del horizonte,
la montaña coral
–madera y viento–
responde con un denso acorde cárdeno
a la larga cadencia de la tarde.

B) Metonimia

Si la metáfora es el cambio de significado por similitud o analogía, la metonimia es el cambio de significado por contigüidad referencial o de sentido. Sus distintos tipos nos aclararán mejor el carácter de este tropo:

a) Uso del creador por su obra: el escritor por su obra, el inventor por lo inventado:

> y con el Beneficiado,
> que era doctor por Osuna,
> sobre *Antonio de Lebrija*
> tenía cien mil disputas
>
> *Luis de Góngora*

Ejemplos de este tipo abundan en el Siglo de Oro en que los personajes mitológicos son puestos en lugar de la realidad sobre la que dominan:

> no pienses que cantado
> sería de mí, hermosa flor de Gnido,
> el fiero Marte airado.

Garcilaso expresa aquí su renuncia a cantar la guerra.

b) Uso del material por el objeto fabricado con él:

> no des paz a la mano,
> menea fulminando el hierro insano
>
> *Fray Luis de León*

Hierro = espada o arma hecha de este metal.

c) Uso del instrumento por la persona o la obra:

> La pluma y lengua, respondiendo a coros,
> quieren al cielo espléndido subiros,
> donde están los espíritus más puros
>
> *Lope de Vega*

Es decir: "de voz y por escrito".

Podemos considerar una variante de este tipo el nombre del combustible por el objeto que mueve. Así, en estos versos Ángel González usa en vez de "coche" la palabra "gasolina" de acuerdo con la isotopía de los olores que está desarrollando:

> Inefable perfume el de esas horas
> tan felices, que todos conocimos.
> La gasolina iniciaba su reinado
> por las calles atónitas,
> pero los jazmines no habían emprendido aún la retirada
> ni los desodorantes
> estaban preparados para sofocar la personalidad
> de las axilas.

d) Uso del símbolo por la persona a la que representa: la "corona" por el "rey"; la "guadaña" por la "muerte":

que por las bocas del viento
les daba a soplos ayuda
contra las cristianas cruces
a las otomanas lunas.

Luis de Góngora

Aquí, "cruces" y "lunas" están respectivamente por las tropas cristianas y musulmanas.

El siguiente ejemplo de García Lorca está a medio camino entre la sinécdoque y la metonimia. Podemos considerar "tricornio" como una sinécdoque de "Guardia Civil" en tanto en cuanto es una de las partes del uniforme; pero creo que la prenda aquí tiene una clara función simbólica:

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornios.

e) Uso de la virtud o una característica de una persona por la persona misma:

Bebió la sed los arroyuelos puros

Francisco de Quevedo

Es decir, "bebió el sediento".

En Andrés Fernández de Andrada:

El oro, la maldad, la tiranía
del inicuo precede, y pasa al bueno:
¿qué espera la virtud o qué confía?

La virtud = el virtuoso.

El uso de la cualidad por la sustancia se ve en estos versos de Justo Jorge Padrón, donde el agua queda reducida a su prisa, que sostiene todas las demás cualidades:

Es que la oigo crecer en surtidores.
Es una prisa blanca de frescor
llenando el aire de hermosura

f) Uso del continente por el contenido. El más común ejemplo de este tipo es poner el nombrar la ciudad o nación por sus habitantes:

Pudo acusar los celos desiguales
a la Italia... [= los italianos].

Francisco de Quevedo

En Andrés Fernández de Andrada, tenemos la cuna por el niño que contiene: "desde el primer sollozo de la cuna".

g) Uso de la causa por el efecto. Neruda usa la "causa" del telegrama por el telegrama mismo, con lo cual pone de manifiesto la impresión de la noticia recibida:

En estos días recibí la muerte
de Paul Eluard.

h) Un tipo especialmente fértil en poesía es lo que conocemos como metonimia del adjetivo, que se encuadra perfectamente dentro del tipo del efecto por la causa: "la pálida muerte", porque hace palidecer a los hombres. "Envidioso polvo cortesano" (Quevedo), porque hace envidiosos a los hombres; y de Quevedo también: "¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría!": la muerte es fría porque enfría al hombre. "El cristal visionario", de J. M. Caballero Bonald, lo es porque hace ver visiones.

Nace, como la herramienta,
a los golpes destinado,
de una tierra descontenta
y un insatisfecho arado.

Miguel Hernández

La tierra hace descontentos a los hombres y el arado insatisfechos ya que tienen que trabajar como esclavos en ella y con él.

La metalepsis consiste en una metonimia traída de muy lejos. Por ejemplo: decir "espigas" por "años", ya que "espigas" son "cosechas" y "cosechas" son "años". Hay un ejemplo semejante en Andrés Fernández de Andrada:

Temamos al Señor, que nos envía
las espigas del año...

es decir, las cosechas, y por tanto, los alimentos.

Otro tipo de metalepsis, citada por Heinrich Lausberg, consiste en el uso de un adjetivo que es sinónimo de otro aplicado en un contexto donde la sinonimia no funciona. La podemos ver ejemplificada en estos versos de César Vallejo:

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo.

Aquí podía usarse el adjetivo "honda" o "profunda" aplicado a "falta", que es el sentido que propone el verso, pero el poeta usa "sin fondo" que es sinónimo de esos adjetivos en otros contextos pero no en éste.

C) *Sinécdoque*

La sinécdoque supone una inclusión material entre los términos que establecen la sustitución. Esta inclusión puede entenderse de distintas maneras:

a) Uso de la parte por el todo:

a las católicas velas
que el mar de Bretaña surcan

Luis de Góngora

Aquí, "vela" está por "barco".

En este ejemplo de Gerardo Diego describiendo a Galicia hay dos sinécdoques de la parte por el todo: la primera reduce todo el "pazo" a uno de sus formantes: "piedra", y en la segunda por la "mujer" entera usa una parte de su cuerpo: "el regazo":

La hallarás, piedra lírica, en el pazo,
piedra de oro y verdín, piedra leprosa.
Y donde haya un regazo, en el regazo.

Gerardo Diego

aquí se está llorando a mil pupilas

César Vallejo

Se entiende en este ejemplo "a mil ojos", pero al fijarse en las pupilas, la relación llanto-ojo queda desautomatiza y el poeta hace que el lector focalice su atención en el ojo como órgano de la visión, creándose, por tanto, una nueva relación entre ver y llorar.

b) Uso del todo por la parte:

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena
murió el vencido reino Lusitano.

Fernando de Herrera

Es decir, "murió una parte del reino".

c) Uso del género por la especie:

Mortales, ¿habéis visto mayor cosa...?

Gregorio Silvestre

Aquí, el hombre es apelado con la palabra "mortales" que, como género, incluye también a animales y plantas.

d) Uso de la especie por el género. En este verso de Luis de Góngora se usa "Judas", el nombre del individuo, por todo el género humano:

que no hay Judas que la oya.

e) Uso de una cantidad mayor por otra indefinida:

Mil penas con un gozo se descuentan,
y mil reproches ásperos se vengan

Gil Polo

Con un sentido hiperbólico tenemos en García Lorca: "mil violines caben en la palma de mi mano".

f) Uso del singular por el plural: "veinte presas / hemos hecho / a despecho / del inglés", de José de Espronceda.

Se considera a la antonomasia como una forma de sinécdoque, ya que establece una relación entre el género y la especie. Tiene dos formas: la directa o uso del nombre genérico por el de la persona que mejor lo encarna ("el Orador" por "Cicerón"); y la inversa o uso del nombre propio de alguien que destaca en una cualidad que también posee otra persona (decir de alguien muy elocuente que es un "Cicerón").

Antonomasia directa:

Sé que el Ciego me arrastra embebecido
donde pueda acabarme...

Meléndez Valdés

El "ciego" por antonomasia es el "amor".

e la doña de Rrevena,
de quien fabla el Florentino,
vimos con su amante, dino
de ser en tal pena puesto

Marqués de Santillana

"El Florentino" es evidentemente Dante.

Antonomasia inversa:

vistiendo mi virtud como a otro Aquiles

Lope de Vega

selva del mar, a nuestra vista amena,
que del cristiano Ulises la fe sola
te saca de la margen española,
contra la falsedad de una sirena

Lope de Vega



D) *Perífrasis*

La perífrasis consiste en sustituir un término simple por una descripción que lo nombra. La perífrasis tiene una rela-

ción metafórica, metonímica o sinecdóquica con aquello que sustituye:

Ese [cuerpo del alma]
que inútilmente esperarán las tumbas

Pedro Salinas

Por "inmortal" dice "que inútilmente esperarán las tumbas". La relación entre "tumbas" y "muerte" es metonímica.

El color bello en el humor de Tiro
ardió...

Fernando de Herrera

"El humor de Tiro" es la "púrpura". La relación es metonímica también ya que se usa el lugar de procedencia por el producto.

Un ejemplo de perífrasis metafórica es llamar al agua "cristal sonoro" (Góngora), pues la relación entre cristal y agua es de similitud.

En este ejemplo, Jorge Luis Borges usa sendas perífrasis para referirse al "reloj de sol" y "reloj de agua", y con ello destaca los rasgos que hacen apropiados estos objetos para medir el tiempo:

Está bien que se mida con la dura
sombra que una columna en el estío
Arroja o con el agua de aquel río
En que Heráclito vio nuestra locura
El tiempo...

Perífrasis irónica por "hombre" en Ángel González:

[...] bajo la penetrante mirada
del más extraño bípedo,
de la más asombrosa
arcilla reflexiva y semoviente?

E) *Hipérbole*

La hipérbole es la exageración en la expresión. Puede abarcar una palabra o una sintagma entero.

Como ejemplo de hipérbole en palabras sueltas vale el soneto de Francisco de Quevedo "a una nariz" articulado en torno a esta figura:

Érase el espolón de una galera,
érase una pirámide de Egito,
las doce tribus de narices era.

Amiga Belerma,
cese tan necio diluvio

Luis de Góngora

"Diluvio" por las lágrimas que llora.
Ejemplos de hipérbole que abarcan frases enteras:

No digo más sobre esto, que podría
cosas decir que un mármol deshiciese

Francisco de Aldana

Verted, juntando las dolientes manos,
Lágrimas, ¡ay! que escalden la mejilla;
Mares de eterno llanto, castellanos,
No bastan a borrar vuestra mancilla

José de Espronceda

Podemos considerar ejemplo de hipérbole la descripción del cuerpo de la mujer en términos geográficos, en Pablo Neruda:

Cuerpo de mujer, blancas colinas...

La hipérbole se da también por minimización, es decir, exageración en lo pequeño, o degradación. En este ejemplo de Góngora, el mar al que se lanza Leandro es calificado así:

Arrojóse el mancebito
al charco de los atunes...



F) Ironía o antífrasis

Consiste en decir lo contrario de lo que se quiere expresar. Igual que la hipérbole, puede manifestarse en palabras sueltas o en un enunciado entero. En el último caso estaremos más que ante un verdadero tropo, ante el tono irónico de un discurso completo, lo cual requiere un estudio más amplio (Ballart, 1994).

En este poema de Ángel González, titulado precisamente con el nombre de la figura, se desarrolla todo un discurso que es contrario a la intención del autor:

ANTIFRASIS: A UN HÉROE

General benemérito,
                    sigue
con tu invencible espada
degollando enemigos.
Ya que te está vedado
conquistar nuevas tierras
aumenta la grandeza
per cápita
del territorio patrio,
decapitando a los malos ciudadanos
que oxidan
con su respiración
el aire que los justos necesitan.

Aquí el procedimiento está anunciado en el propio título. Para que la ironía funcione el hablante tiene que darnos alguna "señal" de que su discurso hay que entenderlo al revés. En el final de otro poema de Ángel González, la ironía de la afirmación que lo cierra viene señalada, aparte de por el resto del poema, por el contraste entre el "no decir" y el "amor", y por la insistencia en el cuantificador:

                    Pero
no se lo *decían nunca*, porque
–como afirmaban todos sus amigos–
¡se amaban tanto, tanto, tanto!

Lo mismo creo que debe entenderse en este final de Gabriel Celaya, en que la insistencia del enunciado delata la misma falta de fe en la afirmación:

FIN DE SEMANA EN EL CAMPO

A los treinta y cinco años de mi vida,
tan largos, tan cargados, y, a fin de cuentas, vanos,
considero el empuje que llevo ya gastado,
la nada de mi vida, el asco de mí mismo
que me lleva a volcarme suciamente hacia fuera,
negociar, cotizar mi trabajo y mi rabia,
ser cosa entre las cosas que choca dura y hiere.

Considero mis años,
considero este mar que aquí brilla tranquilo,
los árboles que aquí dulcemente se mecen,
el aire que aquí tiembla, las flores que aquí huelen,
este «aquí» que es real y, a la vez, es remoto,
este «aquí» y «ahora mismo» que me dice inflexible
que soy un error y el mundo es siempre hermoso,
hermoso, solo hermoso, tranquilo y bueno, hermoso.



La lítotes consiste en negar lo contrario de lo que se quiere afirmar. Normalmente se usa para expresar humildad:

Que otras veces amé negar no puedo...

Lope de Vega refuerza la afirmación: "tengo que afirmar...", pero a la vez evitando caer en la arrogancia.

Dos ejemplos de Luis de Góngora:

Que en un pedazo de anjeo,
no sin primor ni trabajo,
con una espátula vieja
se lo pintó un boticario.

mucho puede la razón
y el tiempo no puede poco!

4.1.3. *Otros fenómenos semánticos*

Hay otra serie de expresiones que sin ser tropos, según la tradición retórica (pues no se basan en la sustitución), afectan cla-

ramente a la semántica del poema más que a su constitución sintáctica, y por tanto deben agruparse mejor en este apartado que en el de las figuras.

A) Pleonasmo y redundancia

Es el caso, en primer lugar, del pleonasmo y la redundancia léxica, que contienen una fuerte anomalía semántica:

Deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre

Vicente Aleixandre

Aquí "morir" y "renunciar a vivir para siempre" son sinónimos, y su repetición una redundancia; redundancia que refuerza, no obstante, la idea de "morir" como decisión del "yo", como renuncia voluntaria; y pone, además, de manifiesto el grado de permanencia que tiene la muerte (que es en realidad una afirmación): "para siempre".

Dar más información de la requerida carga a las palabras de un sentido que hay que leer por encima del sentido expresado literalmente. En este ejemplo, Jorge Luis Borges habla de los espejos:

Prolongan este vano mundo incierto
En su vertiginosa telaraña;
A veces en la tarde los empaña
El hálito de un hombre que no ha muerto.

Aquí, el sintagma "un hombre que no ha muerto" es redundante en cuanto que la idea de "hálito" contiene esta significación. Pero precisamente al insistir en ello pone de manifiesto el carácter "mortal" del hombre y el sintagma se convierte en su contrario: "el hombre que va a morir" y que, por tanto, quedará sin aliento para empañar los espejos.

B) Oxímoron

El oxímoron consiste en la unión sintáctica de dos elementos que semánticamente son incompatibles e incluso opues-

tos. El ejemplo clásico es la "música callada" de San Juan de la Cruz.

> De su mirada largamente verde
> la luz caía como un agua seca.
>
> *Pablo Neruda*

Lope de Vega define el amor con una serie de oxímoros:

> Sosiega un poco, airado temeroso,
> humilde vencedor, niño gigante,
> cobarde matador, firme inconstante,
> traidor leal, rendido victorioso.
>
> Déjame en paz, pacífico furioso,
> villano hidalgo, tímido arrogante,
> cuerdo loco, filósofo ignorante,
> ciego lince, seguro cauteloso.

C) Dilogía, equívoco y juego de palabras

Entiendo la dilogía o juego de palabras como un caso extremo de homonimia. Consiste en usar una palabra en un contexto en que tiene dos significados. Con una denominación algo confusa, a veces se ha llamado "equívoco" a la dilogía, y otras veces se ha considerado que el "equívoco" incluye al calambur.

> Con la punta de tus dedos
> pulsas el mundo, le arrancas
> auroras, triunfos, colores,
> alegrías: es tu música.
> La vida es lo que tú tocas.
>
> *Pedro Salinas*

Aquí "tocas" tiene dos significados: el musical y el táctil, con lo que la "vida" en manos de la amada se convierte en "música".

> Agora creo, y en razón lo fundo,
> Amarilis indiana, que estoy muerto,
> pues que vos me escribís del otro mundo.
>
> *Lope de Vega*

"El otro mundo" es a la vez "el Nuevo mundo" y "el mundo de ultratumba".

Amo el campus
universitario,
sin cabras,
con muchachas
que *pax*
pacem
en latín...

Ángel González

El equívoco reside en la palabra "pacem" que es a la vez el acusativo del latín "pax" y la tercera persona del plural del verbo "pacer" conectando así con las dos isotopías que arrastra la expresión "campus universitario" (con uno de sus términos en latín): lo campestre y lo culto, la parte animal y la intelectual del hombre.

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo

José Ángel Valente

El paralelismo de las construcciones hace que "merodeo" se pueda leer como "me rodeo", con lo cual, el "objeto del poema" (título del texto en cuestión) deja de ser el "tú" para ser el "yo", o mejor dicho, es un "tú" que hay en el "yo".

¿De qué nos sirven, amiga,
petos fuertes, yelmos lucios?
Armados hombres queremos,
armados, pero desnudos

Luis de Góngora

4.2. Nivel morfosintáctico

Siguiendo el plan delineado para el nivel semántico, distingo en la morfología y sintaxis dos aspectos: el uso especial de sus

categorías que hace la poesía y las figuras o alteraciones del uso normal. Hay que tener en cuenta que las figuras sintácticas abarcan prácticamente todas las figuras tradicionales de la retórica. Por último, incluyo un apartado dedicado a los distintos tipos de paralelismos y correlaciones (estudiados por Dámaso Alonso), y a lo que S. R. Levin llamó *couplings*, que aunque no son fenómenos exclusivamente sintácticos (ya que afectan también a la semántica y estructura fónica del poema), sin embargo, su manifestación es llamativamente sintáctica, pues aparecen en la superficie textual en forma de paralelismos, antítesis, recurrencias morfosintácticas, etc.

4.2.1. Formas gramaticales

Lo primero que hay que analizar en este apartado es el tipo de palabras que caracteriza al poema según las categorías morfológicas. Tradicionalmente se considera que la abundancia de sustantivos y adjetivos (propios de la descripción) produce un ritmo lento, reposado, y da sensación de estatismo, mientras que los verbos proporcionan agilidad y dinamismo al discurso.

Estas estimaciones se harán casi siempre de manera intuitiva, ya que es difícil establecer la frecuencia real de las categorías léxicas y su desviación del uso normal. Isabel Paraíso (1988: 33) utiliza para ello un método estadístico, comparando la frecuencia de cada categoría con la que ofrece el español "normal" o neutro, medido por Navarro Tomás en sus *Estudios de Fonología española* (1966). Pero conviene señalar que el peso significativo de las categorías depende de la importancia relativa y la capacidad semántica de cada una de ellas en la situación y el contexto. No es lo mismo la acumulación de adjetivos en un lugar privilegiado como es el de la rima, que los mismos adjetivos esparcidos en lugares más "anónimos".

En cualquier caso, es claro que la aparición abrumadora o desaparición de una categoría gramatical tiene un significado muy marcado. La gran acumulación de sustantivos en el famoso fragmento del *Canto espiritual* de San Juan de la Cruz ("Mi amado, las montañas..."), es lo que crea la sensación de contemplación y éxtasis. La misma intención extática y de contemplación cósmica aparece en el final del poema "Se querían"

de Vicente Aleixandre, basado en una acumulación de sustantivos:

> Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
> ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
> mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
> metal, música, labio, silencio, vegetal,
> mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

Para Carlos Bousoño, sin embargo, la idea que se nos transmite aquí no es la de estatismo, sino todo lo contrario, pues en su opinión (1970: I,362-363) la simple reiteración de un sonido, de una categoría gramatical, o de una palabra dan sensación de movimiento. Esta afirmación nos sirve para ilustrar el carácter puramente psicológico (incluso impresionista) de los efectos transmitidos por la repetición categorial, y la imposibilidad de legislar sobre el asunto.

Pero además del problema de la cuantificación, ocurre que las categorías no son homogéneas: hay sustantivos que producen una sensación de dinamismo (por ejemplo, "velocidad") mayor que muchos verbos ("quedarse"). Así, pues, corresponde al analista comprobar la frecuencia relativa de las categorías y contrastar ésta con las posiciones que ocupan y el significado global que quiere transmitir el poema. Aquí me limitaré a dar alguna indicación sobre cada categoría.

A) Sustantivos

Habrá que determinar, en primer lugar, si predominan los sustantivos concretos o abstractos, ya que esto incidirá en el tono del texto, acercándolo al mundo si habla de objetos (nombres concretos) o alejándolo a un plano puramente conceptual si habla de ideas (nombres abstractos).

En este fragmento de un poema de Caballero Bonald que ya he citado (pág. 74), se establece una relación interesante entre nombres concretos y abstractos:

> [...] La madera,
> el temblor de la lámpara, el cristal

visionario, los frágiles
oficios de los muebles, guardan
bajo sus apariencias el continuo
regresar de mis años, la espesura
tenaz de mi memoria, toda
la confluencia simultánea
de torrenciales cifras que me inundan.

El fragmento se inicia con un despliegue de nombres concretos ("madera, lámpara, cristal, muebles"), pero ya incluidos dentro de una categoría abstracta ("temblor, oficio"). Al final, los nombres abstractos ("espesura, confluencia") invaden el poema, y el contorno de los objetos concretos queda difuminado y borroso.

El uso de términos abstractos aproxima el poema a la explicación científica o filosófica. He aquí "Identificación en un espejo", de Francisco Brines:

El olvido es el más grande de los misterios,
pues estando hecho de realidad su naturaleza es carecer de ella;
alcanza en su contradicción
aquello que unifica a su origen, y él en vano desea.
Mas el olvido no es la nada. Perdura su significación:
es Inocencia, también Serenidad;
lo que una vez tuvimos, el Bien mayor y más perecedero,
y aquello que tras su pérdida anhelamos
y es la compensación de los vencidos.
Hay una misma relación que se refleja en un espejo turbio:
cuando deseamos la nada, estamos inventando el olvido.
Mas esto nos es dable contemplar
en el borroso espejo de la vida.
Y hablo desde la carne de la carne.

Destaca en el poema, a primera vista, el "nosotros" impersonal de uso científico, el léxico lleno de abstracciones y conceptos filosóficos, el uso de mayúsculas, etc. Sin embargo, el verso final desmonta todo el poema: "la carne de la carne", puede ser un superlativo de tipo bíblico, pero alude también a la relación amorosa, y a partir de ahí vemos que bajo la apariencia aséptica del resto del discurso se esconde el lenguaje del deseo: "desea", "anhelamos", etc.



B) Adjetivos

Es fundamental, al tratar los adjetivos calificativos, ver su posición, si van antepuestos o pospuestos al nombre que califican. El adjetivo antepuesto, que suele llamarse epíteto (Sobejano, 1956) o adjetivo explicativo, no pretende darnos una información nueva sobre el sustantivo, distinguirlo de otros de su clase, sino mostrarnos el objeto en su cualidad ("la pelota roja" frente a "la roja pelota"). Se considera en especial epíteto el que nos da una cualidad del objeto ya conocida y por tanto redundante (Paraíso, 1988: 141-142). Ejemplo de epíteto clásico lo tenemos en Luis de Góngora: "no sé si en brazos diga / de un fiero Marte, o de un Adonis bello". En este ejemplo, y como ocurre muchas veces con epítetos muy codificados literariamente, el sintagma formado por sustantivo y adjetivo ("fiero Marte") forma un lexema fijo, casi una palabra compuesta. Igual de codificados y tradicionales son los siguientes epítetos de José de Zorrilla:

> y viene la primavera,
> y el crudo invierno también;
> pasa el ardiente verano...

Un ejemplo de epíteto moderno sería el de Vicente Aleixandre: "Este beso en tus labios como una lenta espina"; la lentitud no es una cualidad de la espina, y por eso sorprende.

Jean Cohen (1982: 74) considera que la predilección de la poesía por el epíteto se debe a su carácter totalizante. Como para él la poeticidad significa ausencia de oposición lingüística, totalización, el epíteto cumple perfectamente esta función al envolver sin posibilidad de oposición a la totalidad del sujeto a que se aplica. Esto explicaría también el hecho de que aparezcan adjetivos redundantes ("azur bleu", "vieilles vieilleries") como los que encontramos, en español, en estos versos de Miguel Hernández: "Como un lento rayo / lento (...) Como si un negro barco / negro". La lentitud y la negrura resultan así superlativas.

En cuanto a los adjetivos pospuestos o especificativos, cumplen la función de delimitar la extensión y clasificar al sustantivo al que acompañan. Hay una clase de adjetivos en español que sólo admiten esta posición al ser exclusivamente clasificadores

o especificativos por indicar relación o procedencia, por ejemplo, "eléctrico": una "central eléctrica" es un tipo de central. La inversión de estos adjetivos crea un destacado efecto expresivo, ya que la función clasificatoria desaparece y el adjetivo se asimila funcionalmente al epíteto, es decir, lo accidental pasa a ser esencial:

> En los magnéticos campos, vas y vienes sin moverte;
> vienes y vas alternante, dando así a luz a los misterios.
>
> *Gabriel Celaya*

La inversión produce, además, la misma sensación que la ruptura de una frase hecha.

Del mismo tipo es esta inversión de César Vallejo:

> *Tus pies son dos heráldicas alondras.*

A veces, el uso de adjetivos puede tener una dimensión retórica, en especial la construcción adjetivo-sustantivo-adjetivo que identifica González Muela (1976: 57): "En los fértiles valles extranjeros" (F. Brines); "esta fiel soledad definitiva" (J. J. Padrón). En ocasiones es simplemente la acumulación de adjetivos lo que da un tono retórico e hinchado al poema. En este ejemplo de Ángel González esta hinchazón refleja la vanagloria de las estatuas:

> ... después de haber vivido el duro, ilustre,
> solemne, victorioso, ecuestre sueño
> de una gloria erigida a la memoria
> de algo también disperso en el olvido.

Hay casos en que el adjetivo pierde gran parte de su valor semántico y queda simplemente como un signo de proximidad o lejanía emotiva respecto al objeto calificado. Así, Francisco de la Torre llama a la noche: "clara y amiga Noche", donde queda patente que el adjetivo ("clara") no conserva su significado literal, sino que tiene sólo el sentido positivizador del objeto.

Esta desemantización del adjetivo tiene gran rendimiento en poetas modernistas y post-modernistas por lo que respecta a

"azul", que ha perdido todo valor cromático y se usa sólo como un sustituto de lo ideal, de lo más elevado (por influencia del simbolismo francés, el "azur" de Mallarmé). He aquí un ejemplo de César Vallejo:

> Pureza en falda neutra de colegio;
> y leche azul dentro del trigo tierno.

Incluso en una fecha tardía como la del *Canto general* seguimos encontrando este uso del "azul":

> Lautaro era una flecha delgada.
> Elástico y azul fue nuestro padre.

La abundancia de adjetivos, en cualquier caso, supone un hablante que matiza, una mente en estado de reposo que es capaz de encontrar la calidad de cada objeto del que habla, y por tanto, ofrece cierta sensación de distancia. Veamos este fragmento de Justo Jorge Padrón en que prácticamente todos los nombres llevan su adjetivo:

> En el viejo sillón,
> después del ciego ruido de este día
> me vienen lentas horas de silencio.
> Ya las palabras cálidas se fueron
> por el oscuro viento de la ausencia.
> Antiguas, claras voces,
> me llegan del recuerdo:
> nuestra vida girando
> en espejos azules de armonía.
> La casa alegre
> desde su fresca umbría me invitaba.

C) *Artículos*

Hay que tener en cuenta su ausencia, o si abundan los definidos o indefinidos. El artículo definido da idea de precisión mientras que el indefinido produce vaguedad e imprecisión. La ausencia de artículo suele proporcionar un tono simbólico al texto. En este pasaje de García Lorca las palabras sin artículo (san-

gre, canción, serpiente) forman claramente parte de su mundo simbólico:

> El juez, con guardia civil,
> por los olivares viene.
> Sangre resbalada gime
> muda canción de serpiente.

Igualmente simbólicas son las realidades que aparecen aquí sin artículo:

CREÍA YO

> No a todo alcanza Amor, pues que no puedo
> romper el gajo con que muerte toca.
> Mas poco Muerte puede
> si en corazón de Amor su miedo muere.
> Mas poco Muerte puede, pues no puede
> entrar en miedo en pecho donde Amor.
> Que Muerte rige a Vida; Amor a Muerte.

Macedonio Fernández

D) *Verbos y adverbios*

En el verbo hay que tener en cuenta todos sus accidentes: modo (indicativo / subjuntivo), tiempos, personas, voz (pasiva o activa), aspecto, la insistencia de perífrasis verbales (que introducen una modalización de las acciones: poder, querer, deber), etcétera. Los problemas de tiempo y persona afectan directamente al plano pragmático y allí serán estudiados. Lo mismo ocurre con los adverbios, que sitúan la frase en tiempo, lugar, etc.

Relacionado con las categorías gramaticales está el fenómeno conocido como "dinamismo expresivo" (Carlos Bousoño, 1970: I, 337-360; López Casanova, 1994: 108-109; *Análisis y comentario de textos*, 1994: 60-61). El criterio que establece Carlos Bousoño para distinguir entre dinamismo positivo y nega-

tivo es la velocidad de lectura, que viene condicionada por la categoría de las palabras: tendrán dinamismo positivo "las partes de la oración que transportan nociones nuevas (verbos principales y sustantivos)", y serán de signo negativo en cuanto al dinamismo "aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.)".

4.2.2. *Figuras morfológicas*

Son figuras morfológicas las que alteran la formación o la categoría de las palabras. La antigua retórica llamaba "enálage", en general, a toda construcción gramatical no previsible lógicamente, como la concordancia *ad sensum*, el uso de adjetivos adverbiales, usos de tiempos y modos verbales en funciones no típicas, etc. Aquí voy a espigar unos cuantos ejemplos de estos fenómenos, difíciles de clasificar (Mayoral, J. A., 1993: 81):

A) Alteración de la persona del verbo

En los siguientes versos de Ángel González, se usa la segunda persona en lugar de la lógica tercera para concordar con el referente de la metáfora:

> Espectáculo ardiente y abnegado,
> llama que te consumes en tu esfuerzo.

Y en Quevedo la primera persona aparece por la tercera para concordar con el hablante y no con su régimen más inmediato ("hombre"): "Vivo como hombre que viviendo muero". La construcción lógica sería "muere" pero el autor quiere hacer hincapié en la individualidad y aislamiento de la vida y muerte propias.

B) Uso de verbos intransitivos como transitivos

"Porque no sólo el viento las cae", Claudio Rodríguez, hablando de las hojas de los árboles.

C) Uso del adjetivo por adverbio

Jorge Luis Borges: "La canilla periódica gotea", por "gotea periódicamente".

D) La metábasis o hipóstasis

Consiste en el empleo de una palabra como si perteneciera a otra categoría morfológica que no es la propia. Veamos dos ejemplos de Pedro Salinas, en que el cambio de categorías indica la insuficiencia del lenguaje, además de poner de manifiesto el proceso arrebatado del amor cuya discursividad no respeta la gramática:

Tan vertical,
tan gracia inesperada,
tan dádiva caída.

a sentirla de prisa,
segundos, siglos, siempres,
nadas.

En el primer fragmento, los dos sustantivos "gracia" y "dádiva" cumplen la función de adjetivos al admitir gradación ("tan"); y en el segundo el adverbio "siempre" se convierte en un sustantivo por su posición sintáctica y por su forma plural.

Podemos considerar la transformación de un nombre propio en común como un caso de cambio de categoría: "Estoy lleno de tántalos", de Gerardo Diego;

E) Creación de adverbios en "-mente"

Gongorinamente,
te diré que eres noche,
disfrazada
de claro día azul...

Manuel Machado

F) Alteraciones en la derivación y composición

En la noche y la trasnoche,
y el amor y el trasamor.

Pedro Salinas

Siempre mañana, y nunca mañanamos.

Lope de Vega

Convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almiprietos
más de sangre que de sol...

Nicolás Guillén

4.2.3. *Uso de la sintaxis*

La primera característica de la sintaxis que atrae nuestra atención es su grado de complicación. *Grosso modo* podemos hacer una distinción entre parataxis, que representa el grado menor de complejidad (oraciones yuxtapuestas y coordinadas), e hipotaxis (todos los tipos de subordinación). La sintaxis emotiva habitualmente prefiere la parataxis a la hipotaxis (Paraíso, 1988: 30). La razón está clara: la hipotaxis requiere un dominio sobre el discurso y sus enlaces lógicos que no parece apropiado para un hablar dominado por la emoción. Pero, por otra parte, la parataxis no siempre indicará arrebato o emotividad, sino, en ocasiones, contención y cierto tono menor.

En *La voz a ti debida* reconocemos la sintaxis del entusiasmo amoroso en el dominio de la parataxis, en la elipsis que va unida a una superabundancia de sustantivos e infinitivos, amén de las exclamaciones omnipresentes. Igual impulso emotivo encontramos en estos versos de José de Espronceda:

¡Oh llama santa! ¡celestial anhelo!
¡Sentimiento purísimo! ¡memoria
Acaso triste de un perdido cielo,
Quizá esperanza de futura gloria!

¡Huyes y dejas llanto y desconsuelo!
¡Oh mujer! que en imagen ilusoria
Tan pura, tan feliz, tan placentera,
Brindó el amor a mi ilusión primera...!

Por contraste, en el poema de José Ángel Valente titulado "Esta imagen de ti", la sintaxis reproduce con su yuxtaposición una serenidad cercana al éxtasis, apoyada también por símbolos e imágenes de interiorización. A la vez, los hipérbatos, que colocan el verbo al final, dan nobleza a la dicción, y suponen el descanso conclusivo absoluto después de un movimiento mínimo:

Estabas a mi lado
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz.
                                    Nunca palabras
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente
inclinada hacia mí.
                                    Tu largo pelo
y tu alegre cintura.
Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz,
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo
mi juventud y mis palabras sean
y esta imagen de ti me sobreviva.

De la misma manera, la sintaxis concisa de un poema de Manuel Machado ("Oliveretto de Fermo") hace que el cuadro de crueldad y horror quede compensado por la contención artística, y dé así una estampa creíble del Renacimiento, con un mundo en ebullición debajo de una forma medida y precisa, marmórea. La clave está en el zeugma final que al relacionar el puñal con los objetos artísticos hace del asesinato un arte, y viceversa:

Fue valiente, fue hermoso, fue artista.
Inspiró amor, terror y respeto.

En pintarle gladiando desnudo
ilustró su pincel Tintoretto.

Machiavelli nos narra su historia
de asesino elegante y discreto.

César Borgia lo ahorcó en Sinigaglia...
Dejó un cuadro, un puñal y un soneto.

Otras veces la sintaxis concisa tiene el efecto de provocar sugerencias. Veamos un poema de Justo Jorge Padrón, en que esta concisión está relacionada con el tema del poema (el silencio):

ALGUIEN SE ACUERDA Y CALLA

Con las alas caídas
en la existencia, yace
por los negros cipreses,
silencioso el olvido.
La música del día
perdida para siempre.
Nadie conoce dónde.
Los círculos del agua
desvanecidas sombras.

Dicen dolor las piedras
entre el barro. Y añoran
el perdido retorno
de la risa de un niño.
Alguien se acuerda y calla.
Mas no existen palabras,
manos. Sólo la noche
eternamente sorda.

En cuanto a la sintaxis complicada, cuyo máximo exponente serían las *Soledades* de Góngora, tiene el efecto de, al requerir más atención, retardar la lectura, y poner una distancia al objeto del discurso, que aparece mediatizado por conexiones lógicas complejas, en pugna con la inmediatez de la percepción. El soneto de Góngora citado en la página 52 está constituido por una sola frase, y su carácter reflexivo concuerda con el tema: el convencimiento racional de la necesidad de abandonar las pasiones.

Hay que tener en cuenta, además, los casos de sintaxis desplazada o caótica. Ángel González ofrece un ejemplo de solapamiento de construcciones sintácticas en que se dan dos discursos paralelos, a la vez que intenta alcanzar cierto grado de coherencia entre ellos:

Ah las flores marchitas de los libros
texto
finalizando el curso
deshojadas
cuando la primavera
se instala
en el culto jardín del rectorado
por manos todavía adolescentes
y roza con sus rosas
manchadas de bolígrafo y de tiza
el rostro ciego del poeta
transustanciándose en un olor agrio
a naranjas
Homero
o semen.

Pero aparte del significado transmitido por el grado de complicación de la sintaxis, ésta puede tener también una dimensión icónica, pues las estructuras oracionales son válidas para reflejar estructuras de significado e incluso referenciales (Domínguez Rey, 1987: 221-222). Por ejemplo, Quevedo nos dice para hacer patente la dificultad de la ascensión: "Oh tú que, inadvertido, peregrinas / de osado monte cumbres desdeñosas". El hipérbaton aparte de expresar la dificultad está al servicio del acrecentamiento de la oración no sólo silábicamente sino también por el uso del plural en el sintagma "cumbres desdeñosas". En el mismo poema (estrofa primera), un zeugma indica la inevitabilidad de la muerte: tres sujetos, presentados en acciones diferentes, se ven abocados (verbo único) a acabar ante la cueva de la sepultura.

En este verso de Jorge Luis Borges: "Ya los ejércitos me cercan, las hordas", el "yo", aquí representado en el "me", se haya literalmente cercado por "ejércitos" y "hordas".

El poema de Vicente Aleixandre, "Adolescencia" produce sensación de ligereza y evanescencia, aparte de por el contenido, por el hecho de no tener verbo principal. La capacidad de sugerencia de los subjuntivos le da un matiz de irrealidad:

Vinieras y te fueras dulcemente,
de otro camino
a otro camino. Verte
y ya otra vez no verte.

Pasar por un puente a otro puente.
–El pie breve,
la luz vencida alegre–.

Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse.

Por último, el anacoluto no constituye una figura propiamente sino una falta en la estructura sintáctica, y por tanto se puede aprovechar en poesía para favorecer el tono coloquial:

De quien así, ocultamente deseé,
nunca supe su nombre.

Juan Luis Panero

4.2.4. *Figuras sintácticas*

La retórica tradicional ha elaborado largas listas de figuras cuyos criterios siguen teniendo hoy validez. Así, pues, la seguiré aquí y empezaré por dividir las figuras según afecten al significante o al significado de las frases: figuras de dicción y figuras de pensamiento. Se considera figura toda anomalía en la sintaxis por exceso, defecto o alteración del orden (Domínguez Caparrós, 1982: 56-64).

A) Figuras de dicción

A1) Figuras por repetición

La anáfora consiste en la repetición de la misma palabra al principio de versos sucesivos:

Ha muchos años que busco el yermo,
ha muchos años que vivo triste,

ha muchos años que estoy enfermo,
¡y es por el libro que tú escribiste!

Amado Nervo

La epífora es la repetición al final del verso:

Yo me muero, me muero a cada instante,
perdido de mí mismo,
ausente de mí mismo,
lejano de mí mismo,

Dámaso Alonso

El estribillo es una forma consagrada y a nivel poemático de la epífora.

La complexión es la aparición simultánea de anáfora y epífora:

detrás de los cristales del tranvía
con un sueño de potros en los ojos,
con un hato de ciervos en los ojos,
con un nido de tigres es los ojos.

Antonio Colinas

La anadiplosis es la repetición de la misma palabra al final de un verso y al principio del siguiente. A veces, la repetición contiene una ligera variante, como en los versos de García Lorca:

¡Dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Consiste el clímax en una anadiplosis encadenada, esto es, antes de pasar a la siguiente idea se retoma la anterior:

Soy contento ser cativo
cativo en vuestro poder
poder dichoso ser bivo
bivo con mi mal esquivo

esquivo no de querer:
querer por vos padecer
padecer por dessearos
dessearos por amaros
amaros por merecer.

Juan del Encina

La epanadiplosis es la repetición de la misma palabra al principio y final del verso:

pasas llevando en tus ondas
palabras de amor, palabras.

Gerardo Diego

La combinación de epanadiplosis y epífora produce el efecto icónico de la insistencia del golpe en estos versos de Gabriel Celaya:

Me golpeo. No sé por qué. Me golpeo.
Quizás para sentirme. No sé. Me golpeo.

Hay otros tipos de repetición que no se sitúan en lugares específicos de la oración, y cuyo conjunto podemos abarcar con el nombre de geminación, aunque a veces la misma palabra se repite más de dos veces, como en el ejemplo de Pedro Salinas:

La espuma hora tras hora
infatigablemente,
fue blanca, blanca, blanca.

La geminación, en un verso de Quevedo, simboliza no sólo la insistencia sino el aplazamiento indefinido de la muerte (con la cláusula condicional en paréntesis): "que sólo para ti, si mueres, mueres". La misma construcción, pero menos dramática, se da en Gutierre de Cetina: "¿Por qué, si me miráis, miráis airados?".

Cuando el significado claramente se intensifica y se da a entender más de lo que se dice estamos ante una repetición con énfasis:

y [el hombre] en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro
para que el perro sea
más perro...

Ángel González

La tercera vez que aparece "perro" no se trata del animal, sino del conjunto de características (negativas, en este caso) que se le atribuyen.

Otras veces la repetición no busca el énfasis, sino que aprovecha las homonimias y homofonías de la lengua. Se produce entonces la antanaclasis o diáfora, que consiste en repetir una misma palabra en dos sentidos diferentes:

La reina reina cuando reina la oscuridad.

Vicente Huidobro

Llévame el conoceros a adoraros;
servir más por servir solo pretendo,
de vos no quiero más que lo que os quiero.

Conde de Villamediana

Cuando se repiten los mismos sonidos pero repartidos en distintos lexemas tenemos la figura que se conoce como calambur: "A este Lopico lo pico". Ángel González titula "Calambur" un poema que precisamente ilustra la figura:

dore mi sol así las olas y la
espuma que en tu cuerpo canta, canta
–más por tus senos que por tu garganta–
do re mi sol la si la sol la si la.

Otras repeticiones no afectan al cuerpo léxico completo sino que incluyen variantes morfológicas o léxicas, como es el caso del políptoton (o figura etimológica) y la paronomasia.

El políptoton consiste en la repetición de la misma palabra con distintos accidentes morfológicos:

¡Cuánta pena me cuestas y me cuesto!

Miguel Hernández

En este ejemplo de García Lorca, geminación y políptoton reflejan la intensidad de la mirada:

El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.

El políptoton, situado en posiciones privilegiadas (principio y final), significa la presencia apremiante de la muerte en este verso de Quevedo: "muriendo naces y viviendo mueres".

La derivación, que no hay que confundir con el políptoton, juega con derivados de una misma raíz:

Gira gira gira
Molino que mueles las horas

Vicente Huidobro

Hoy estoy besando un beso

Pedro Salinas

En el último ejemplo se da una construcción de acusativo interno (aunque anómala, ya que "besar" es transitivo), que algunos consideran propiamente como "figura etimológica" ("vivir una vida"). Para otros, sin embargo, es figura etimológica el dar una falsa etimología de una palabra. Algo de eso ocurre en el siguiente fragmento de Gabriel Celaya, donde vemos que se crea una motivación nueva para la palabra "corazón":

¡cómo somos uno en otro, sin razón, corazonados!

El elemento "razón" que aparece tanto en "razón" como en "corazón", al unirse con "sin" hace que el "co-" de "corazón" se entienda como "con": el corazón es en realidad una "con razón"; se reúnen así los dos elementos tradicionalmente contrapuestos de razón y sentimiento.

Pablo Neruda juega aquí con la etimología de la palabra "ajeno" al dar un derivado culto (etimológico, por tanto) de ella, "inalienablemente":

Todo estaba vacío, muerto y mudo,
caído, abandonado y decaído,
todo era inalienablemente ajeno.

La paronomasia consiste en la similitud fónica entre dos palabras de significado distinto. En este ejemplo sirve para reforzar y dar coherencia a una imagen: "Hablabas desde el centro del *amor, / armada* de su luz", de J. A. Valente.

anduve *casto*, porque ya soy *cauto*

Lope de Vega

quiero hablarte y hablarme, dejar hablar al mundo
de este dolor que *insiste* en todo lo que *existe*.

Gabriel Celaya

José Antonio Martínez García (1975: 439) señala otro tipo de paronomasia, en que uno de los elementos de la repetición no está explícito sino sugerido por el contexto; así en el ejemplo que él pone: "por una lengua de lebrel limados", de Rafael Alberti, leemos en "limados" también "lamidos" que aparece sugerido por el sintagma "una lengua de lebrel".

Si la paronomasia llega a la repetición total del cuerpo fónico se produce la homonimia, lo que nos lleva al campo de la dilogía o la antanaclasis (Martínez García, 1975: 439).

La repetición, no de la forma, sino de un mismo contenido da lugar a la sinonimia. Cuando se colocan varias palabras sinónimas que matizan un mismo núcleo semántico éstas pueden situarse en un orden creciente o decreciente. En el caso de que se sitúen en un orden creciente podemos hablar de "clímax", siempre que no lo confundamos con el otro tipo de clímax que consiste en el encadenamiento de anadiplosis.

En esta serie sinonímica: "Y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada", de García Lorca, no hay gradación ya que aunque el término más fuerte ("sagrada") ocupa el último lugar, evidentemente "noble" es más expresivo que "buena".

En estos ejemplo el orden es claramente decreciente, es decir, de intensificación en la degradación y por tanto hay clímax negativo:

Matarte a ti, cuajarón redondo, forma o montículo,
materia vil, vomitadura o escarnio...

Vicente Aleixandre

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

Francisco de Quevedo

Un caso especial de sinonimia consiste en unir dos sinónimos complementarios y casi absolutos que llegan a formar un sintagma fijo: "a imagen y semejanza". Fray Luis de León reúne dos en este verso:

que ningún accidente
extraño y peregrino oye y siente.

La repetición innecesaria de conjunciones (especialmente la conjunción copulativa) crea la figura que conocemos como polisíndeton. Su contrario es el asíndeton:

pavorreales en la penumbra de las magnolias
y sol, y lluvia, y luna, y viento, y sombra,
y una alegría profunda como cicuta...

Ricardo Molina

Esta figura sirve a José Ángel Valente para indicar el esfuerzo, la tenacidad, la persistencia en el tiempo:

Aquí y cada día
y cada hora y
cada segundo me he negado a morir.

Me inclino a considerar como un caso de polisíndeton el reforzamiento del "ni" en este fragmento de Jaime Sabines:

[...] ni la raíz de perlas y de escamas,
ni tu tío, ni tu chozno, ni tu hipo,
ni mi locura, y ni tus espaldas,
sabrán del tiempo oscuro que nos corre.

Cuando el "ni" se desgasta por su repetición hay que devolverle toda su fuerza expresiva añadiéndole la conjunción "y", que asume el significado copulativo que tiene "ni" y deja a ésta repleta sólo del significado de negatividad.

Relacionado con la figuralidad de las conjunciones está el caso de los poemas que comienzan con "y" (Kayser, 1976: 252), y que nos dan la impresión de que el enunciado continúa desde un inicio anterior, que hemos llegado a mitad del discurso, y que por tanto, debemos recuperar lo ya dicho por lo que se nos va diciendo. Este tipo de poemas es el complemento de los que acaban bruscamente y en los que debemos considerar que la poesía fluye hacia la vida real, se acaba más allá de las palabras, en otro lugar donde ya no estamos presentes como lectores:

> ... y yo me iré
> y se quedarán los pájaros cantando.
>
> *Juan Ramón Jiménez*

Lo que hay delante de ese primer "y" es toda una vida resumida en un silencio, en lo que no se puede decir. Puede verse en ello un caso de reticencia, aunque inversa por tratarse del principio y no del final de la enunciación.

El pleonasmo es una repetición innecesaria de elementos sintácticos. En este ejemplo de Quevedo el pleonasmo sirve para negar el contenido explícito del verso:

> ¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,
> vivo, me soy sepulcro de mí mismo!

El pleonasmo aquí, junto con la aliteración de "m", produce una sensación de abismo a la que colabora el significado de "inclusión de uno en sí mismo", y la rima que une "abismo" y "mí mismo": el poeta sigue llevando en sí el abismo del que cree haber escapado.

A2) Figuras por supresión

Se entiende por elipsis la ausencia de alguna parte necesaria de la frase. Es especialmente llamativa cuando lo suprimido es el verbo:

Si culpa, el concebir; nacer, tormento;
guerra, vivir; la muerte, fin humano;
si después de hombre, tierra y vil gusano;
y después de gusano, polvo y viento;
si viento, nada, y nada el fundamento;
flor, la hermosura; la ambición, tirano;
la fama y gloria, pensamiento vano,
y vano, en cuanto piensa el pensamiento...

Lope de Vega

En todos los sintagmas de este ejemplo falta un verbo que debe suplir el lector. La elipsis contribuye a la impresión de la rapidez con que se produce la desintegración humana.

El poema antes citado "Adolescencia" de Vicente Aleixandre puede ser un ejemplo de elipsis a nivel poemático, en que faltaría una frase principal para completar el sentido.

Igualmente, el estilo nominal de algunos versos contemporáneos, cuyo efecto es el de "instantáneas superpuestas" (Núñez Ramos, 1992: 151), puede verse como una ausencia de verbo:

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tú máscara pura de otro signo.

García Lorca

El zeugma consiste en hacer depender varios elementos subordinados de un mismo lexema subordinante que aparece una sola vez ("quiero unos zapatos, un sombrero y una chaqueta"). Según esta lógica habría una elipsis en todos los miembros menos en uno. No suena a figura porque es un procedimiento habitual de la lengua, que evita con ello repeticiones engorrosas. No decimos: "vi a tu madre y vi a tu hermano", sino "vi a tu madre y a tu hermano". Sin embargo, sí constituye figura cuando la relación semántica entre los miembros subordinados no es pertinente, o cuando el elemento subordinante que aparece se aplica propiamente a uno de los miembros, pero no al otro, o cuando el lexema elidido debiera sufrir alguna variación morfológica si apareciera. Un ejemplo de zeugma en que la única complicación es sintáctica es el siguiente de Luis de Góngora:

jugaré yo al toro
y tú a las muñecas.

Si el término regidor ("jugaré") apareciera en la segunda frase debería sufrir un cambio de forma ("jugarás").

Un ejemplo de zeugma que crea una anomalía sintáctica además de semántica es éste de Vicente Valero:

Nadie sabe ya cuándo llegó un hombre
–un largo y duro viaje le traía–,
instaló sus costumbres, murió viejo.

El adverbio que subordina a todos los periodos ("cuándo") se aplica propiamente a "llegó" e "instaló", pero es incongruente con "murió viejo", pues el adjetivo ya responde al "cuándo". Así, las acciones de llegar, instalar y morir viejo son casi simultáneas y se encuentran al mismo nivel. En ese tiempo mítico no es un pleonasmo preguntar "cuándo alguien muere viejo".

Y sobre todo porque sus ojos rubios
derrochaban pestañas y cariño

Ramón Irigoyen

"Derrochar" se puede aplicar a "cariño" (es una frase hecha), sin embargo las "pestañas" no se derrochan propiamente. Por otra parte, la relación entre los dos términos es conflictiva ya que no pertenecen ni a la misma clase (físico/espiritual) ni al mismo campo semántico.

Siguiendo en esta línea, podemos considerar la incogruencia sintáctica, que muchas veces se convierte en semántica, como una clase extrema de zeugma.

Estos versos de Pablo Neruda:

y hagamos fuego, y silencio, y sonido
y ardamos, y callemos, y campanas

podrían ser un ejemplo extremo y enigmático de zeugma, en que es imposible conceptualmente imaginar el término elidido, que subordina a verbos ("ardamos y callemos") y sustantivos ("campanas"). Puede verse una lista de este tipo de anomalías en el estudio de Amado Alonso (1979) sobre la poesía de Neruda.

A3) Figuras por alteración del orden

En cuanto a las figuras por alteración del orden destaca el hipérbaton (Núñez Ramos, 1992: 150). Algunos autores distinguen entre hipérbaton y anástrofe según se establezca una inversión del orden habitual o se interpongan elementos ajenos entre dos componentes de un mismo sintagma, pero yo hablaré sólo de hipérbaton.

En este ejemplo de Francisco de Aldana el hipérbaton tiene una función icónica, pues el verso realmente se estrecha y después sigue su "carrera cierta":

> En fin, Montano, el que teniendo espera
> y velando ama, sólo éste, prevale
> en la estrecha, de Dios, cierta carrera.

Veamos la sabia utilización del hipérbaton por parte de Luis de Góngora en este fragmento:

> Desnuda el brazo, el pecho descubierta,
> entre templada nieve
> evaporar contempla un fuego helado,
> y al esposo, en figura casi muerta,
> que el silencio le bebe
> del sueño con sudor solicitado.

Para empezar, la figura que domina el fragmento es un zeugma. El verbo principal ("contempla", imperativo dirigido al "pensamiento") rige a "evaporar" y a "esposo", produciéndose un desajuste por la distinta categoría sintáctica de las palabras (oración de infinitivo y sustantivo); el zeugma nos lleva a la desrealización de la esposa al presentarla como un "evaporarse"; su belleza carnal (brazo, pecho) es algo más sutil que la materia. De ahí también los oxímoros: "templada nieve" y "fuego helado". Ese momento de evaporarse, en que el líquido pasa a gas, está sostenido por la isotopía de lo líquido: "nieve, evaporar, bebe, sudor"; y ahí entra en juego el artificio de los hipérbatos. En primer lugar, le sirve al poeta para colocar en posiciones privilegiadas las palabras que sostinen la isotopía: "evaporar" y "bebe". Por otra parte, al adelantar "evaporar" e introducir el inciso "contempla" el acto de evaporarse queda detenido, sus-

penso en ese momento único. El efecto del otro hipérbaton queda más claro si lo comparamos con su construcción recta: "que le bebe el silencio del sueño solicitado con sudor". La aliteración permanece pero su efecto es mucho menos brusco, más delicado, cuando "bebe" forma inciso; la sensación de silencio transmitida por el sonido sibilante es más gradual con el hipérbaton; teniendo en cuenta además que la ruptura de la aliteración por la inclusión de la onomatopeya "bebe" con sus dos oclusivas refleja la simultaneidad del silencio y los besos del amado. Y, en fin, el acercar "sueño" y "sudor" (teniendo en cuenta que la amada es ahora un "evaporarse") hace que se asimilen, y da la imagen muy gráfica del esposo juntando sus labios al cuerpo de la esposa dormida (y felizmente sudorosa). El "sudor", que podía introducir un elemento disturbador, queda embebido literalmente por la aliteración y por verse arropado entre dos tan prestigiosos vocablos como son "sueño" y el cultismo "solicitar". Góngora consigue en este fragmento un equilibrio prodigioso entre sensualidad y espiritualidad, de una delicadeza infinita. Y no olvidemos la relación que se puede establecer entre "evaporarse", la "figura casi muerta" del esposo, y el "silencio" de la esposa, que cargan la escena con un lúgubre presagio, pues toda carne (por muy delicada que sea) es mortal.

El hipérbaton abunda en la poesía romántica, con la intención de dar un tono solemne a la enunciación, de ahí que se preste fácilmente a la parodia y la ironía. El propio Espronceda, dentro del Romanticismo, lo usa para ironizar:

«¡Todo es mentira y vanidad, locura!»
Con sonrisa sarcástica exclamó;
Y en la silla tomando otra postura,
De golpe el libro y con desdén cerró.
Lóbrega tempestad su frente oscura
En remolinos densos anubló;
Y los áridos ojos quemó luego
Una sangrienta lágrima de fuego.

Cuando la confusión sintáctica es extrema, como en el caso de los poemas mayores de Góngora, se produce la figura llamada sínquisis.

La hipálage es un caso también de alteración del orden sintáctico, ya que se cruzan los adjetivos de dos sustantivos, o el

adjetivo que corresponde a un sustantivo se aplica a otro de la misma frase, o un adjetivo que corresponde a un elemento no presente explícitamente en la frase, pero sí en el acto de enunciación, se aplica a otro sustantivo de la frase: "la sombra militar de mis muertos" (J. L. Borges), por "la sombra de mis muertos militares"; "y en esta tarde sola / miro la luz caer" (Francisco Brines), aquí "Sola" no corresponde a la "tarde" sino al "yo" que habla; "junto a la luz redonda de mi lámpara verde" (Gabriel Celaya), es decir: "la luz verde de mi lámpara redonda".

Podríamos considerar un caso de hipálage el intercambio no de adjetivos sino de verbos en estos versos de Vicente Huidobro:

> Mis ojos oyen las campanas
> Cuando la oreja mira los números de las casas.

Otra figura que produce una alteración del orden sintáctico es la hendíadis. Consiste en convertir una relación subordinada en coordinada. El ejemplo clásico es: "bebieron en copas y oro" por "bebieron en copas doradas". Luis de Góngora, en vez de "dormía un sueño suelto" nos dice:

> dormía sueño y soltura.

B) Figuras de pensamiento

Se caracterizan por no depender del significante, sino que afectan al significado. Pueden clasificarse también según se sometan a fenómenos de repetición, supresión y cambio de orden.

B1) Figuras por repetición

La repetición de la misma construcción sintáctica, que conocemos como paralelismo y que debía abrir este apartado, la dejo para el final del capítulo.

La enumeración puede alcanzar el rango de figura cuando se usa con determinados propósitos. Si una enumeración repite en sus miembros el mismo significado constituye un caso de sino-

nimia oracional, y recibe el nombre de *conmoratio*. Con ella se insiste en una sola idea para grabarla más profundamente en el espíritu del lector. Sirvan de ejemplo estos versos de León Felipe:

Y
quiero
que sea superior a mí mismo
y extraño a mi cerebro...
que no sepa yo nunca
cómo y por qué le he hecho;
que ignore siempre
eso
que llaman manera
o procedimiento.
No
quiero
estar
en el secreto
del arte nunca;
quiero
que el arte siempre
me guarde su secreto;
no
quiero
domar a la belleza
con mi hierro...
que venga a mí,
quiero,
como una gracia
del cielo.

Cuando la repetición de lo mismo se hace a base de frases breves, contundentes, casi epigramáticas tenemos la figura conocida como *percusio*:

¡Ah Cuánto en vano se desea y espera!
¡Ah de cuán cerca el bien huye y se esconde!
¡Ah qué amargo manjar es su memoria!
¡Ah cómo es la alegría breve y ligera!
¡Ah que el fruto a la flor tarde responde!
¡Ah cómo vende Amor cara su gloria!

Francisco de Figueroa

Si la enumeración pierde todo rastro de sinonimia y comienza a ser un amontonamiento de diversas ideas, una enumeración puramente acumulativa, tenemos la figura que se llama *congeries* y que puede acabar en la "enumeración caótica". La *congeries* da sentido cíclico y de insistente repetición a estos versos de León Felipe:

¿Quién lee diez siglos en la Historia
y no la cierra
al ver las mismas cosas siempre
con distinta fecha?...

Los mismos hombres,
las mismas guerras,
los mismos tiranos,
las mismas cadenas,
los mismos esclavos,
las mismas protestas,
los mismos farsantes,
las mismas sectas
y los mismos,
los mismos poetas...

La expolición está a medio camino entre la enumeración sinonímica y la puramente acumulativa: consiste en una enumeración en que no se repite la misma idea, sino que ésta se va matizando en cada frase:

Mientras tú existas,
mientras mi mirada
te busque más allá de las colinas,
mientras nada
me llene el corazón,
si no es tu imagen, y haya
una remota posibilidad de que estés viva
en algún sitio, iluminada
por una luz - cualquiera...
                                        Mientras
yo presienta que eres y te llamas
así, con ese nombre tuyo
tan pequeño,
seguiré como ahora...

Ángel González

Una forma especial de enumeración consiste en la distribución, cuando cada frase desarrolla uno de los elementos de un conjunto que puede darse explícitamente al principio o no.

Un ejemplo de poema distributivo es el de Dámaso Alonso que se titula "Preparativos de viaje". El texto distribuye cada una de sus estrofas entre una clase de gente o actitud frente al mundo:

Unos
se van quedando estupefactos [...]
Otros

voltean la cabeza a un lado y otro lado [...]
Hay algunos
que agitan con angustia los brazos [...]
Otros maldicen a Dios [...]
Algunos llaman con débil voz [...]

Cuando lo que se enumeran son los rasgos o características de una persona o un objeto, aparece la figura llamada *evidentia* o *hipotiposis*, y que podemos traducir por "descripción": si es la descripción física de una persona se llama "retrato", si de su carácter se llama "etopeya", si de un lugar "topografía", de un tiempo "cronografía", etc.

La corrección, que puede ir precedida de una dubitación o no, repite una idea para matizarla o para darle una expresión más apropiada. En este ejemplo va precedida de una *conmoratio*:

Una sombra se lo comió
el tiempo se lo devoró
el mar ya no lo moja pero de Toussaint Louverture
mejor dicho de la muerte de Toussaint Louverture
crece una flor roja.

Juan Gelman

Cuando yo era más joven
(bueno, en realidad, será mejor decir
muy joven).

Jaime Gil de Biedma

Relacionada con la corrección está la figura de la paradiástole o subdistinción, que consiste en distinguir significados próximos pero de signo afectivo opuesto: "No eres sabio sino astuto, no fuerte sino desconsiderado" (Paraíso, 1988: 147). Entre la corrección y la paradiástole estarían los siguientes ejemplos:

El campo parece, más que joven, adolescente.

Antonio Machado

Sobre tu piedra estoy, no vencido, ligado.

Pablo García Baena

Se considera habitualmente a la comparación como una figura de pensamiento cuya forma condensada sería la metáfora. Hay que distinguir, sin embargo, entre comparación y símil, dos fenómenos que a menudo aparecen confundidos. Es símil la comparación de igualdad cuyos dos términos son irreversibles, es decir, uno sirve para aclarar al otro y no son, por tanto, intercambiables, ni admite grados. Si decimos "tu voz como una columna de ceniza", el segundo elemento "ilustra" al primero y no podemos decir "una columna de ceniza es como tu voz", sin desvirtuar el sentido original. Por el contrario, la comparación propiamente dicha admite grados (puede ser de igualdad, superioridad o inferioridad), y en el caso de la de igualdad los términos son intercambiables. Si decimos que "Juan es tan alto como Antonio", podemos decir también sin cambiar el sentido que "Antonio es tan alto como Juan".

Ejemplos de comparación de superioridad:

Ingrata señora
de tus aposentos,
más dulce y sabrosa
que nabo en Adviento

Luis de Góngora

El viento es más paciente que un asno

Vicente Huidobro

Ejemplos de símil:

Algún ruido distante
como limosna llega a mis oídos

J. J. Padrón

Mas el calor, la vida juvenil y la savia
que extraje de tu seno,
como el sediento niño el dulce jugo extrae
del pecho blanco y lleno...

Rosalía de Castro

El símil puede usar otro tipo de enlaces aparte del "como":

La noche se afianza
sin respiro, lo mismo que un esfuerzo.

Jaime Gil de Biedma

Adolescente fui en días idénticos a nubes

Luis Cernuda

También la comparación de superioridad puede adoptar formas más complicadas que el tradicional "más... que":

pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo...

Lope de Vega

En el siguiente ejemplo de Claudio Rodríguez tenemos un símil por analogía en que se combinan cuatro términos:

como es la calma un yelmo para el río
así el dolor es brisa para el álamo.

La paradoja y el dilema también añaden elementos a la oración. Consiste la paradoja en un enunciado aparentemente contradictorio:

Los pájaros dejaban bruscamente
temblorosas las ramas
cayéndose hacia el cielo, arrebatados
por una fuerza extraña

Ángel González

Lo contrario de la paradoja, y por tanto también figura, es la tautología, es decir, la afirmación de una verdad evidente. Un ejemplo combinado de paradoja y tautología se encuentra en el inicio de un poema de Ángel González:

Ayer fue miércoles todo el día,
por la tarde se puso casi lunes;

El primer verso es una tautología, pero cobra sentido cuando aparece la paradoja del segundo verso: que un miércoles se vuelva lunes. En primer lugar, nos obliga a leer "día" no como el periodo de veinticuatro horas, sino como opuesto a "tarde". Después persiste la paradoja, que hay que reducir entendiendo que la tarde del miércoles adoptó las características que se asocian al "lunes". La palabra "día" queda así quebrada, pierde su sentido tradicional de unidad de medida del tiempo y se nos ofrece en cambio la relatividad esencial de éste, lo cual cobra sentido si seguimos leyendo el poema.

Igualmente existencial es este ejemplo de García Lorca:

No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

La siguiente tautología de Luis de Góngora tiene un efecto cómico, y puede que no menos existencial:

Acuérdate de mis ojos,
que están, cuando estoy ausente,
encima de la nariz
y debajo de la frente.

En el dilema, de dos posibilidades que se ofrecen, el resultado es igualmente negativo o positivo sea cual sea la elección:

Que vele o duerma, media vida es tuya:
si velo, te lo pago con el día,
y si duermo, no siento lo que vivo

Lope de Vega

B2) Figuras por supresión

La reticencia consiste en cortar bruscamente la enunciación por diversos motivos: miedo a hablar, emoción que impide seguir, imposibilidad de decir, etc.:

Morir es... Una flor hay en el sueño
–que al despertar ya no está en nuestras manos–
de aromas y colores imposibles...
Y un día sin aurora la cortamos.

En los versos precedentes, de Manuel Machado, la reticencia sirve para introducir el nivel simbólico al llegar el poeta a la mudez en el nivel literal.

> No pasó de ella. Os dejo,
> ahí os quedáis. Quisiera...
> ¡Pero ni un día más! [...]
>
> *Claudio Rodríguez*

Preterición es la figura con la que fingimos omitir algo que realmente estamos diciendo. Con ello se consigue un mayor peso significativo de lo que parecemos callar. Su forma corriente es: "y no voy a hablar de...". Un ejemplo moderno es el "Soneto Autumnal al marqués de Bradomín" de Rubén Darío. Aquí, la relación entre el paisaje versallesco, la escritura y la figura del imaginario marqués queda en una rica indeterminación que llena la imaginación del lector, gracias a la voluntad del poeta de callar sus causas:

> Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
> cuando vi una paloma que pasó de repente,
> y por caso de cerebración inconsciente
> pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.
>
> Versalles otoñal; una paloma; un lindo
> mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
> anteriores lecturas de tus sutiles prosas;
>
> la reciente impresión de tus triunfos... prescindo
> de más detalles para explicarte por eso
> cómo, autumnal, te envío este ramo de rosas.

B3) Figuras por alteración del orden

El retruécano, emparentado con el paralelismo y el quiasmo, consiste en repetir las mismas palabras en un orden sintáctico inverso:

> que muere el alma cuando el hombre vive
> que vive el alma cuando el hombre muere.
>
> *Gabriel Álvarez de Toledo*

El *histeron-proteron* o histerología consiste en invertir el orden lógico de las acciones: coloca antes lo que viene después o a la inversa. En Luis de Góngora:

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:

El hecho de que el marido (sus ojos) vaya a la guerra es lógicamente anterior a que la muchacha esté "viuda y sola".

Es Juan Panero quien me habla; murió y era mi amigo.

Luis Rosales

Es difícil encontrar inversiones de tiempo en la poesía contemporánea, pero sí es más corriente dar con inversiones lógicas del espacio:

Era hermosa como un cielo bajo una paloma

Vicente Huidobro

El uso de paréntesis afecta también al orden sintáctico, ya que rompe la fluidez de la frase, introduce información nueva, y establece pausas métricas. En el poema "Adolescencia" de Juan Ramón Jiménez los paréntesis nos informan sobre el escenario que envuelve la acción principal, estableciendo planos paralelos entre la melancolía de la situación y la melancolía del paisaje, que acaba contagiando al llanto de la niña.

Algunas veces podemos encontrar el paréntesis sin la indicación directa, es decir, sin las marcas gráficas:

¡Ni un día más! De pronto, como se abre el mercado
o el taller de la plaza, qué faena, qué renta
se me abre el día de hoy...

Claudio Rodríguez

Es digresión el uso extenso del paréntesis: abandono del hilo central del discurso para introducir otro tema, relacionado no directamente con él, y la vuelta posterior al tema principal del discurso. En este ejemplo de Ángel González la digresión es breve y está marcada por los paréntesis:

> Por encima del campo pasó el mes de septiembre.
> Quizá el último sol del otoño
> –antes de que las lluvias
> lleguen– sea este
> sol en periplo rápido (entre rosadas nubes)
> hacia
> su lejano destino, arrebatado
> de todos los espacios
> por la ciega atracción de otro cuerpo celeste.
> (Consúltense estos nombres en una enciclopedia:
> *galaxia, paralaje, azimut, Newton, auge).*

B4) Figuras por sustitución

Voy a incluir aquí un conjunto de figuras difícilmente clasificables, pues muchas de ellas tienen una dimensión pragmática que habría que estudiar en el apartado correspondiente. Sin embargo, he preferido tratarlas aquí para no romper la unidad tradicional de las figuras legadas por la retórica, y porque prefiero dedicar el apartado de pragmática a fenómenos menos tratados hasta ahora, como el uso de las personas verbales, actos de habla, intertextualidad, etc.

La alusión consiste en una sustitución del referente por una "señal" que lo indica, nombra algo de una manera indirecta. Puede confundirse con la perífrasis y debe estudiarse como un caso de intertextualidad cuando lo aludido es una referencia literaria. En este soneto de Góngora dirigido a una pared, detrás de la cual vive su señora, y a un resquicio que hay en ella, se alude a la fábula de Píramo y Tisbe:

> y vos, aunque pequeño, fiel resquicio
> (porque del carro del cruel destino
> no penda mis amores por trofeos),
>
> ya que secreto, sedme más propicio
> que aquel que fue en la gran ciudad de Nino
> barco de vistas, puente de deseos.

La concesión consiste en conceder algo al oponente para preparar un ataque más enérgico. Es una forma de ironía, ya que lo concedido pone más de manifiesto la censura o el ataque que le sigue:

> Confieso que eres valiente,
> que hiendes, rajas y partes...
>
> *Lope de Vega*

La sustentación consiste en crear expectativas en un sentido para acabar con algo completamente contrario a lo que se esperaba, o inesperado en absoluto. Puede relacionarse esta figura con la técnica que explica Bousoño (1970: I,122-136) de dar indicios falsos que resultan desmentidos por el final del poema. Ocurre esto en "Navacerrada, abril", de Pedro Salinas. El inicio del poema nos hace pensar en una relación amorosa:

> Los dos solos. ¡Qué bien
> aquí, en el puerto, altos!

y así continúa:

> Y de pronto mi mano
> que te oprime, y tú, yo ...

hasta que al final nos damos cuenta de que el interlocutor no es una mujer sino el automóvil que conduce el poeta:

> Alma mía en la tuya
> mecánica, mi fuerza
> bien medida, la tuya,
> justa: doce caballos.

En el fondo, lo que tenemos aquí es un conflicto de isotopías: se desarrolla una isotopía de la relación amorosa que es compatible con la relación con un objeto mecánico, pero esta compatibilidad sólo se descubre al final, con lo que tenemos que volver a leer el poema está vez atendiendo a la doble isotopía y descubriendo así la riqueza significativa de cada término.

A ALTAS HORAS

En esta noche de noviembre y frío,
inacabable, porque el sueño tarda,
muy avanzada ya la madrugada,
a los cuarenta años de mi vida,
quiero dejarme de literaturas
para cantar al fin lo que me importa.

Quedarme sin tabaco, qué fastidio.

Fernando Ortiz

La licencia consiste en dirigirse al auditorio con una libertad excesiva. Es lo que hace, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma retomando las palabras de Baudelaire: "Hipócrita lector, *mon semblable, mon frere*". Y de una manera más suave Antonio Machado: "Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito".

Hay dos figuras que consisten en la sustitución de la persona del hablante o del oyente y cuyas implicaciones se verán por extenso en la parte dedicada a la pragmática. Son la personificación y el apóstrofe.

Muchas veces se ha considerado la personificación como la atribución de cualidades humanas a animales u objetos inanimados, pero esto no es una figura, sino el efecto que deriva de la aplicación de diversos tropos. Por ejemplo, si decimos que "el prado ríe" estamos haciendo una metáfora que produce el efecto de humanizar el "prado". Siguiendo la tradición clásica sólo podemos hablar de personificación cuando ponemos un discurso en boca de un ser carente de él (animal u objeto). El ejemplo típico es el de las fábulas de animales. La "Profecía de Tajo" de Fray Luis de León es otra buena muestra de este procedimiento. Y hablando de ríos que hablan:

Alegre el río retrata
el cielo, verdece el suelo,
y al aire, al campo y al cielo,
dice con su voz de plata:
«vivir es supremo bien,
y, mejor que inteligente,
hay que ser bueno y valiente,
mirar claro y hablar bien».

Manuel Machado

El apóstrofe consiste en apartar bruscamente el discurso del oyente u oyentes para dirigirlo a otro interlocutor no presente, que puede ser otra persona, una cosa, entidad abstracta, etc. Espronceda cambia en una sola octava tres veces de interlocutor (Teresa, lágrimas y vosotros; cuatro si consideramos "¡Oh dolor!" como un apóstrofe):

¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías,
¡ah!, ¿dónde estáis, que no corréis a mares?
¿Por qué, por qué como en mejores días,
no consoláis vosotras mis pesares?
¡Oh!, los que no sabéis las agonías
de un corazón que penas a millares,
¡ay!, desgarraron y que ya no llora,
¡piedad tened de mi tormento ahora!

Como vemos, esta figura se presta sobre todo a la expresión de fuertes pasiones.

Y, por fin, toda la serie de figuras que tienen como base la interrogación y la exclamación, y que contienen igualmente implicaciones pragmáticas.

Se considera figura la interrogación, en primer lugar, cuando sirve para establecer una afirmación más fuerte y, por tanto, como la afirmación a la que sirve, no requiere respuesta. Es lo que tradicionalmente se conoce como "interrogación retórica":

Yo supe de dolor desde mi infancia,
mi juventud... ¿fue juventud la mía?

Rubén Darío

¿Quién me diera el pacífico murmullo
de tus olmos mecidos mansamente,
de tus palomas el sentido arrullo,
y el grato son de tu escondida fuente?

José de Zorrilla

Sin embargo, encontramos otra serie de figuras interrogativas que sí reclaman una respuesta. La primera es la comunicación o *dubitatio*, cuando el hablante se dirige a su auditorio para pedir consejo sobre qué decir o cómo decirlo. Normal-

mente se usa para exagerar la dificultad del tema que se está tratando:

> ¿con qué lengua os diré mi sentimiento,
> ya que tengo de hablaros osadía?
>
> *Lope de Vega*

Cuando es el propio poeta el que da respuesta a sus preguntas tenemos la figura de la *ratiocinatio* o *subjectio*. El término más empleado es *subjectio* aunque algunos la distinguen de la primera por que en la *subjectio* el poeta lanza una pregunta a su auditorio y la responde él mismo, mientras que en la *ratiocinatio* el poeta se pregunta y responde a sí mismo. El matiz es muy fino y muchas veces es difícil separarlas, como en este fragmento de Manuel Machado (en que tenemos que suplir la forma interrogativa):

> Besos, ¡pero no darlos! Gloria... ¡la que me deben! [...]
> ¡Ambición!, no la tengo. ¡Amor!, no lo he sentido.

Esta figura abunda en el Guillén de *Cántico*, que consigue devolver la extrañeza y la esencia a lo cotidiano y concreto a través de estar siempre cuestionándolo:

> Un balcón, los cristales,
> Unos libros, la mesa.
> ¿Nada más esto? Sí,
> Maravillas concretas.
>
> ¿Y las rosas? Pestañas
> Cerradas: horizonte
> Final. ¿Acaso nada?
> Pero quedan los nombres.

Ejemplo claro de *ratiocinatio* es éste de Carmen Conde:

> ¿Ceniza tú algún día? ¿Ceniza esta locura
> que estrenas con la vida recién brotada al mundo?
> ¡Tú no te acabas nunca, tú no te apagas nunca!

En cuanto a las exclamaciones, que pueden ser admirativas, imprecativas, deprecativas, optativas, etc., tendrán también gra-

dos de figuralidad. Pero destaca la sentencia conclusiva, normalmente exclamativa, que se coloca al final de una narración o descripción y clausura el poema condensando su significado, y que conocemos con el nombre de epifonema:

Huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe;
dar la vida y el ala a un desengaño:
esto es amor. Quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega

A veces el epifonema, en lugar de cerrar claramente el sentido, de resumirlo o epitomizarlo, lo que hace es abrirlo al enigma, como el epifonema final del poema introductorio de *Cantos de vida y esperanza*:

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
con el fuego interior todo se abrasa;
se triunfa del rencor y de la muerte,
y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

4.2.5. Paralelismos, correlaciones, emparejamientos

Muchos han visto en las repeticiones a todo nivel una de las características fundamentales de la poesía, especialmente desde que Jacobson lanzó su teoría de la recurrencia como forma de manifestación de la proyección del principio de equivalencia sobre el eje sintagmático. Una mirada a la poesía popular sirve para poner de manifiesto la omnipresencia de fenómenos de repetición; y la retórica tradicional se había extendido sobre este hecho especialmente en lo que toca a la distribución y simetría de los periodos oracionales.

Sin duda, las más llamativas de las repeticiones ocurren en las estructuras sintácticas, pues envuelven a la vez fenómenos morfológicos, léxicos, semánticos y fónicos. Hasta tal punto es esto así que para algunos, como S. R. Levin (1977), puede basarse en ellas una teoría o al menos una gramática de la poesía. Son las repeticiones, en definitiva, poderosas técnicas de construcción

global de los poemas que prestan a éstos coherencia y unidad. Empezaremos, por los *couplings* o "emparejamientos" de S. R. Levin, por ser el fenómeno más abarcador y el intento más ambicioso de dar una idea global del funcionamiento de la poesía.

S. R. Levin (1977) distingue entre paradigmas del tipo I o clases de posición, formados por todas las palabras que pueden ocupar la misma posición en una frase, y paradigmas del tipo II, formados por palabras que se relacionan por su significado o su estructura fonética. Cuando convergen equivalencias del tipo I y II, es decir, cuando palabras equivalentes por el significado o el sonido ocupan posiciones sintácticas equivalentes tenemos un *coupling* o "emparejamiento". Hay que atender, además, al hecho de que en poesía hay ciertas posiciones privilegiadas por la tradición literaria, posiciones convencionales (rima, lugar de los acentos, etc.), que se superpondrían a las posiciones sintácticas lógicas o del lenguaje estándar.

Se puede ver un ejemplo de la aplicación de este método en el soneto que analiza Lázaro Carreter como apéndice del volumen de Levin. Aquí me va a servir de ilustración el inicio de la "Letanía de nuestro señor Don Quijote", de Rubén Darío:

> Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
> que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
> coronado de áureo yelmo de ilusión;
> que nadie ha podido vencer todavía,
> por la adarga al brazo, toda fantasía,
> y la lanza en ristre, toda corazón.

Tendríamos, para empezar, un emparejamiento en el primer verso, pues su estructura sintáctica se repite, se dan posiciones equivalentes: nombre+sintagma preposicional; y estas posiciones están ocupadas por palabras relacionadas semánticamente: "Rey" y "señor" remiten ambas al mundo de las relaciones de poder y más en concreto al mundo de la caballería (ya que sabemos que se está hablando de Don Quijote). La relación entre "hidalgo" y "triste" no es tan evidente, pero como los criterios para formar paradigmas del tipo II son bastante libres en S. R. Levin siempre podemos encontrar un lazo de unión entre dos términos. Podríamos decir, incluso, que el hecho de ocupar posiciones equivalentes hace ya equivalentes, al menos en apariencia, a elementos que no lo son de por sí. Sospecharíamos que

pasa esto en nuestro ejemplo si no fuera porque efectivamente encontramos una relación entre "hidalgo" y "triste", en este caso, no natural, sino cultural: Don Quijote es un "hidalgo", pero constantemente lo vemos auto-nombrarse "el caballero de la triste figura", luego, los dos sustantivos tienen en común el aplicarse al mismo personaje. Pero, es más, el sustantivo "triste" aparece siempre acompañando a "caballero" y nos trae esta palabra a la mente. Al contrastarlo aquí con "hidalgo" Rubén Darío pone de manifiesto el conflicto del personaje de ser realmente un hidalgo que pretende ser caballero. La expresión "Señor de los tristes" tiene también algo de superlativo, así que el conflicto de Don Quijote entre su condición real (hidalgo) y su condición ideal (caballero) lo hace el más triste de lo tristes. Esto resuena en la "ilusión" del verso 3, por lo que podíamos decir que se forma otro *coupling*, siendo aquí la posición equivalente el hecho de ocupar el último lugar del verso (posición de rima).

El segundo verso constituye otro "emparejamiento" con un paralelismo perfecto: sintagma prep. + verbo en segunda persona.

"Ensueño" recoge el sentido de "ilusión" antes liberado por el verso anterior, pero aquí el "ensueño" resulta no ser tristeza sino "fuerza"; podemos decir que la relación entre las dos palabras es metonímica, de causa a efecto: la ilusión engendra fuerza (y engendraría tristeza también, según el verso anterior). A la vez, si nos fijamos en una posición convencional como es la de la sílaba en la que recae el acento, vemos que ésta está ocupada (excepto en "vistes") por un diptongo creciente en que la vocal abierta es "e": "fuerza", "alientas", "ensueños". "Fuerza" y "ensueños" tienen la misma forma en su sílaba acentuada, lo que los emparenta fónicamente, y la vocal cerrada de la sílaba acentuada de "alientas" se refleja en "vistes".

Por lo que respecta al verso tercero, ya he hablado del emparejamiento de "ilusión" con "tristes". "Coronado", por ocupar una posición convencional privilegiada (principio del verso), se empareja con la misma posición privilegiada del primer verso por una relación metonímica evidente: "Rey"-"Coronado", con lo que los versos primero y tercero forman *coupling* por su principio y final. Por otra parte, "Coronado" se empareja también con la última posición privilegiada (final del verso anterior): "coronarse" es una especie de "vestir", llevar una prenda. A la vez "Coronado" se empareja con la palabra que ocupa el primer lugar del

siguiente hemistiquio "yelmo", y de nuevo se pone de manifiesto el contraste: la "corona de rey" es en realidad un "yelmo", pero a la vez este "yelmo" es "corona" porque está rodeado de la "áurea ilusión", y aquí tenemos otro *coupling:* ambas palabras, en efecto, ocupan las posiciones finales del hemistiquio y se unen por formar parte de una frase hecha ("dorada ilusión").

El hecho de "vestir" (de llevar una corona que en realidad es yelmo) se contagia de cierta "tristeza" por la relación de su posición de rima con el final del primer verso, y así, "vestir" recibe la significación negativa de disfrazar para disimular, para negar la realidad, con lo cual forma otro *coupling* con la "ilusión" del final del tercer verso.

El cuarto verso desarrolla la idea de "fuerza", que viene del verso segundo. De modo que si podíamos considerar el verso 3 como un desarrollo del segundo hemistiquio del verso 2, podemos tomar este verso 4 como un desarrollo del primer hemistiquio del verso 2, con lo que tendríamos una estructura en quiasmo. El sentido negativo del verso ("nadie", "vencer", "todavía") consuena con la tristeza que el autor dejó abandonada en el primer verso. Pero aquí no hay ningún emparejamiento aparente, salvo el quiasmo estructural que hemos visto.

No ocurre lo mismo con los dos últimos versos, su estructura paralelística es perfecta. La base de la relación es evidente entre los términos "adarga" y "lanza", que pertenecen al mismo campo semántico. Sin embargo, el vínculo entre "fantasía" y "corazón" no está tan claro, pero se intuye enseguida: estas dos palabras, aparte de formar un emparejamiento entre sí, forman un emparejamiento con otra que ocupa también el lugar de la rima, "ilusión". "Fantasía" empareja con "ilusión" por una evidente relación semántica y "corazón" lo hace por su sonido (la misma estructura fónica), con lo que se contagia de la significación de "ilusión". Además, si la posición de "brazo" y "fantasía" los empareja (final de hemistiquio), como estaban emparejados "yelmo" o "corona" e "ilusión", tenemos que la fuerza de Don Quijote no reside fundamentalmente en el brazo o en la cabeza, sino en el corazón, donde también se dice reside la tristeza. Así, el "corazón" final recoge todos los elementos que venían desarrollándose: ilusión, fuerza y tristeza. Don Quijote es el héroe de la ilusión sentimental. Además, la palabra "todavía" forma un emparejamiento fónico (y semántico etimológicamente: "toda vía") con

"toda fantasía" y "todo corazón", y por ello el significado de persistencia que tiene el adverbio resuena también en los cuantificadores ("toda fantasía" y "todo corazón") dotándolos de una temporalidad en permanencia que los convierte en "siempre fantasía" y "siempre corazón".

Vemos, pues, cómo los emparejamientos no sólo establecen figuras de construcción sino que sirven para poner de manifiesto relaciones y matices semánticos que forman parte de significado del poema. Lo que nos enseña esta técnica, en definitiva, es que cada elemento de un poema remite a todos los demás que ocupan una posición similar a él (sea de carácter sintáctico o convencional, como la rima), y en ese juego entre lo que se asimila y lo que varía el poema se va llenando de significados que son incapaces de transmitir las palabras situadas fuera de él.

Las correlaciones y paralelismos, que Dámaso Alonsö (Alonso y Bousoño, 1963: 43-74; López Casanova, 1994: 110-114) incluye bajo el nombre general de "Táctica de conjuntos semejantes", acotarían una parte de los emparejamientos de S. R. Levin.

Dámaso Alonso llama "conjunto" a la expresión lógica y gramatical de un fenómeno. Por ejemplo: "Jardín cerrado, intactas guardas tus hermosas flores". Para describir una realidad compleja podemos acudir a una pluralidad de conjuntos semejantes. Siguiendo con el mismo ejemplo, para describir elementos de una finca tomamos el jardín antes nombrado y otros dos: "fuente sellada, matas la sed" e "inexpugnable torre, ostentas majestad". Con ello obtenemos, pues, tres conjuntos semejantes que responden al siguiente esquema:

A1 B1 C2
A2 B2 C2
A3 B3 C2

donde	A = 1. jardín;	2. fuente;	3. torre.
	B = 1. guardas;	2. matas;	3. ostentas.
	C = 1. flores;	2. sed;	3. majestad.

Una vez establecidos estos conjuntos semejantes podemos ordenarlos de dos maneras, según un esquema no progresivo (paratáctico), o según un esquema progresivo (hipotáctico).

En el primer caso obtenemos una estructura correlativa que responde al siguiente esquema:

A1 A2 A3
B1 B2 B3
C1 C2 C3

Es decir, cada elemento es el correlato de los otros que se sitúan en su columna. En el ejemplo que estoy tratando, el poema (de Bernarda Ferreira de la Cerda) quedaría así:

Jardín cerrado, inundación de olores,
fuente sellada, cristalina y pura;
inexpugnable torre, do segura
de asaltos, goza el alma sus amores.

Intactas guardas tus hermosas flores,
matas la sed, destierras la secura,
ostentas majestad, y desa altura
penden trofeos siempre vencedores.

Ejemplo de esta ordenación es este terceto de Lope de Vega:

El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,
en campo, al marinero y al soldado
y al labrador anima y quita el sueño.

A veces la correlación puede darse en orden inverso, como en este ejemplo de Francisco de Aldana:

Ojos, oídos, pies, manos y boca,
hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
serán del mar de Dios cubierta roca.

Este tipo de correlación recibe el nombre de "progresiva". Frente a ella estaría la modalidad "reiterativa", en la cual la correlación se establece entre términos iguales:

A1 A2 A3
A1 A2 A3
A1 A2 A3 ...

Una modalidad abundante en el siglo de Oro de la correlación reiterativa es la técnica de diseminación-recolección. Es decir, el poema va sembrando distintos elementos que retoma, reuniéndolos, en los versos finales. Se trataría, pues, de una reiteración de sólo dos conjuntos:

A1 A2 A3
A1 A2 A3

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre,
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando al esparcir tu nueva lumbre
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,

para que de este vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes, ni colores,
ni sigas de la aurora el rojo paso
ni el mar argentes, ni los campos dores.

Luis de Góngora

La ordenación hipotáctica o progresiva de los conjuntos crea una estructura paralelística del tipo:

A1 B1 C1
A2 B2 C2
A3 B3 C3

Volved, aves, volved a vuestro canto;
seguid, orbes, seguid el movimiento;
creced, flores, creced al blando viento;
dejad, hombres, dejad el triste llanto.

Sebastián Francisco de Medrano

Aquí una misma estructura sintáctica progresiva se repite en cada conjunto. La ordenación paratáctica o correlativa de estos mismos conjuntos (con alguna anomalía sintáctica) sería: "aves, orbes, flores, hombres, / volved, seguid, creced, dejad, / vuestro canto, el movimiento, al blando viento, el triste llanto".

Hay que tener en cuenta que estas técnicas pueden abarcar un poema entero y entonces habría que estudiarlas como estructuradoras del poema, no meramente en el nivel morfosintáctico. Es normal, por ejemplo, en el Siglo de Oro que la correlación afecte a la estructura entera del soneto. Y en la sextina, la última estrofa de tres versos puede considerarse como la recolección de los elementos diseminados que han ido formando la rima de las estrofas.

Pero estas técnicas no son privativas de la artificiosa poesía barroca. Las podemos encontrar en poetas actuales, según señala Dámaso Alonso. Así, el final del poema de Vicente Aleixandre "Se querían" (pág. 133) es una recolección (no ordenada) de los elementos diseminados a lo largo del poema.

Otro ejemplo más reciente nos lo ofrece el final de un poema de Vicente Valero, con epifonema conclusivo, además:

Sobre la mesa el pan, el vino, las palabras,
el domingo, los sueños, el humo, los rumores...
¿y si esta mesa fuera la mesa verdadera?

Estructuras sintácticas emparentadas con el paralelismo son el quiasmo y la antítesis. El quiasmo no consiste más que en un paralelismo invertido, es decir, los elementos equivalentes no ocupan posiciones paralelas sino simétricas:

su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo

Luis de Góngora

El quiasmo está en el segundo verso, pero además hay presente una correlación en estos dos versos, ya que la "boca" se da "al sonoro cristal" (agua), mientras que los ojos se entregan a mirar a Galatea dormida ("cristal mudo"). Añádase a esto un caso de antítesis entre "sonoro" y "mudo".

En este ejemplo de Bécquer el quiasmo pone de relieve las notas de color fúnebre que podían pasar desapercibidas de otra manera como epítetos esperables:

Allí rodearon
sus pálidos restos
de amarillas velas
y de paños negros

Además, el quiasmo refuerza la sensación de "rodear" y desrealiza la escena haciendo que sean "colores" y no "objetos" los que cercan al cadáver.

Es antítesis (Molino y Tamine, 1982: 220-222) la oposición de dos elementos o más que ocupan posiciones equivalentes (paralelas, correlacionadas, en quiasmo, posición de rima, etc.). Pueden darse oposiciones en otras posiciones no fijas a lo largo de un poema, pero lo que hace llamativa la figura es la relación entre la equivalencia de la posición y el contraste del contenido:

y pierdo mucho en perderte
y gano mucho en amarte

Lope de Vega

¡Que la vida se tome la pena de matarme,
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...

Manuel Machado

En los versos de Lope la oposición "perder/ganar" está clara, pero no lo está tanto la oposición "perder/amar", que no forman verdaderos opuestos en el sistema de la lengua. Los términos lógicos opuestos serían: "odiar/amar"; pero como evidentemente la mujer que habla "no odia" al interlocutor (y de ahí uno de los aciertos expresivos del poema), el "amar" se convierte en un "seguir teniéndote".

Igualmente, en el ejemplo de Machado "vivir" no es exactamente opuesto a "matarme" sino a "morir", de ahí que al contraponerlo a un verbo transitivo reciba cierto matiz de transitividad también, y entonces entendamos que la vida supone un esfuerzo o un trabajo ("una pena"), ya que hay que vivir algo, no simplemente dejarse vivir.

4.3. Nivel fónico

Tradicionalmente se ha considerado el nivel fónico como el determinante de la poesía, sobre todo porque en él se da cabida al más peculiar de los fenómenos poéticos: el ritmo. Sin embargo, no es cierto que el ritmo se limite a lo puramente acústico, ya que las estructuras sintácticas, la repetición de lexemas y semas crean un ritmo que también puede ser apreciado en la prosa.

Incluyo aquí el estudio de las características gráficas del poema en cuanto que la grafía, es de suponer, refleja la lectura que se debe hacer de una obra, o, en el caso de los poemas vanguardistas, la sustituye.

4.3.1. El sonido en poesía

A) Onomatopeya y simbolismo fónico

Se entiende por onomatopeya la reproducción en el significante del sonido que se asigna a la realidad referida, y es un caso de motivación del signo lingüístico. Se consideran onomatopéyicas en español palabras que significan sonidos animales (mugir, maullar, el piído, etc.) o de objetos (el "tic-tac" del reloj). En poesía, el fenómeno de la onomatopeya se tiende a incluir en el más amplio del simbolismo fónico en general (Pagnini, 1978: 35-38) y puede consistir en una imitación originaria de los sonidos (las onomatopeyas idiomáticas que hemos visto), o en la elaboración de elementos fónicos en un contexto que los convierte en onomatopéyicos. Es decir, la poesía sobrepasa el límite de las onomatopeyas idiomáticas y a su semejanza crea motivaciones de sonido y sentido que no existen en el código. Hay un ejemplo de onomatopeya directa en Antonio Machado, en que el sonido substituye al objeto (el reloj) hasta el punto de que el poeta establece un diálogo con él:

Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,
monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de metal.

La sustitución es apropiada porque el poeta quiere hacer resaltar el ciclo repetitivo del tiempo, su monotonía, lo cual queda más claro con una onomatopeya que "desrealiza" el reloj como objeto para volverlo a su ser inicial: tiempo repetido que pasa. Nótese, además, cómo Machado traiciona la onomatopeya idiomática y la convierte en "tic-tic" para enfatizar la repetición de lo igual.

En el siguiente verso de Blas de Otero hay una onomatopeya directa, "¡zas!", que contagia la ya de por sí bastante onomatopéyica "trizados", que contiene la misma sílaba:

> Y te expondrán, nos expondremos todos
> a ser trizados ¡zas! por una bala.

Y he aquí un ejemplo de onomatopeya directa creada por el poeta y no contemplada en el sistema:

> Ro-ro-ro-ro-ro...
> Muerden los frenos
> ro-ro-ro-ro-ro
> las ruedas del tranvía
> que rueda cuesta abajo.
> Hay una curva
> y el carruaje rechina,
> iiiiiii.
>
> *Xavier Bóveda*

Las onomatopeyas indirectas (o simbolismo fónico) consisten en la elaboración de patrones fónicos (no directos) que recuerdan o evocan el contenido o el referente expresado. Como señala Pagnini (1978: 38): "Es preciso no olvidar nunca que la expresividad del fonema no directamente onomatopéyico es un fenómeno de contingencia contextual". Es decir, determinados sonidos alcanzan un efecto onomatopéyico sólo porque se relacionan con el contenido que expresan; fuera de esa relación no transmiten ninguna impresión onomatopéyica, o, unidos a otro significado, transmiten una sensación fónica de signo distinto. Si la aliteración de /s/ sirve en Garcilaso para evocar el susurro de abejas, en Gabriel Celaya representa el entrechocar de huesos (con la colaboración del sonido /k/):

Se me aprietan de frío las venas ayer frescas;
los huesos suenan secos.

Otro ejemplo de simbolismo fónico es este de José Martí que usa la repetición de la vibrante (r) para transmitir la trepidación de la carrera. La rapidez aparece aquí expresada por el carácter esdrújulo de "rápida":

De los que arrastra en rápida carrera.

Molino y Tamine (1982: 80), por su parte, piensan que la colaboración de sonido y sentido no está tanto dirigida a crear efectos fónicos especiales como a establecer un enlace entre palabras que de otra manera no lo tendrían, y a trazar vínculos de sentido que liberen un campo de asociaciones semánticas. Veamos un ejemplo de José Martí:

Sí! yo también, desnuda la cabeza
De tocado y cabellos, y al tobillo
Una cadena lurda...

En el segundo verso tenemos un entrelazamiento de sonidos en las palabras que se refieren al cuerpo. Las dos sílabas que abren "tocado" están en "CAbellos" y "TObillo", y a la vez estas dos palabras comparten las sílabas finales: "caBELLOS" y "toBILLO"; este juego de analogías y repeticiones entre palabras que significan los extremos del cuerpo humano refuerzan la idea de completitud que tiene la expresión (aquí evitada) "de la cabeza a los pies". O siguiendo con el mismo poema, podemos ver la idea de degradación que une a todas las palabras que comienzan con el sonido /b (i,e)/:

Sobre sus VIcios negros, parecían
Esos gusanos de pesado VIEntre
Y ojos VIScosos, que en hedionda cuba
De pardo lodo lentos se reVUELcan!
Y yo pasé sereno entre los VIles...

B) Aliteración

Si la onomatopeya es resultado de la interacción entre sonido y sentido, la aliteración es un fenómeno puramente fónico,

y por tanto, puede tener un efecto onomatopéyico o no. Consiste en la repetición de un mismo sonido consonántico a lo largo de un verso o más. Es bastante corriente en el modernismo, enamorado de las sonoridades, y he aquí un ejemplo de Rubén Darío:

Francas fanfarrias de cobres sonoros

La repetición de los sonidos /f/ y /r/, y la omnipresencia de la vocal "a" en la primera parte del verso lo hacen aliterativo, a la vez que colaboran en un efecto onomatopéyico que imita los sonidos de los instrumentos.

Un ejemplo de repetición de consonantes sin un efecto simbólico o mimético aparente es este de Gil de Biedma:

... latido
de mucha muerte insomne.

En el siguiente verso de Blas de Otero la repetición de los sonidos /a,b,r,l/ hace que la simultaneidad de la llegada de abril y el verdecer de los árboles se refleje en la estructura del lenguaje:

y sucedió que abril abrió sus árboles.

La función arquitectónica (Molino y Tamine, 1982: 76-77), ya no simbólica, de la aliteración la podemos ver en muchos de los "Versos libres" de José Martí:

Y a la COPA QUE PASA, SE la aPUra!;
–... manCHAdo el peCHO
De una SAnGRE inviSIble, - SIgue aleGRE;
Cual RICO CAzador RECORRE el soto.

C) Armonía vocálica

Consiste en la colocación eufónica de las vocales del verso, o en su relación simbólica con el significado, según se trate de vocales claras, oscuras, abiertas, cerradas, etc. Un ejemplo archiconocido, ya no de armonía, sino de orquestación vocálica, es el que señaló Dámaso Alonso en el verso de Góngora: "Infame

turba de nocturnas aves". No obstante, hay que advertir de nuevo que la apreciación de una relación entre el carácter del sonido y el referente aludido dependerá siempre del contexto y de las expectativas del significado. Sin embargo, sí es posible escuchar cierta armonía en la distribución de las vocales en el verso, independientemente de su significado. Para ello hay que saber que las vocales acentuadas se hacen notar más que las átonas. De nuevo es el modernismo el que ofrece mayor número de ejemplos de este procedimiento:

e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos

Rubén Darío

El encanto del último verso reside en el balance entre las dos únicas vocales que aparecen: "e" y "o". Cada hemistiquio tiene sólo un acento y éste cae cada vez sobre una vocal diferente: "sollózos" y "violoncélos". La modulación entre estos dos sonidos, de la misma abertura (media), da esa sensación de monotonía sollozante que tiene el sonido del violoncelo.

Otro ejemplo de armonía vocálica es este verso de Ricardo Molina: "la verde sombra que en la boca tiembla". La colocación de sus vocales es simétrica: é-e ó-a ó-a é-a, con la pequeña variación de la abertura de la "a" al final.

D) *La entonación*

Gran parte de la modulación del poema, sobre todo cuando se recita en voz alta, depende de la distribución de los grupos melódicos y la alternancia de cadencias y anticadencias. Un grupo melódico está constituido por una sucesión de sonidos comprendida entre dos pausas. La entonación de cada grupo melódico ofrecerá una altura y una cadencia propias. Así, el grupo común aseverativo se caracteriza por la siguiente línea melódica: empieza en un tono bajo que se eleva hacia un tono medio, el cual se mantiene hasta acabar en un tono bajo (cadencia). La exclamación ofrece una línea melódica marcada por un tono más elevado y con más altibajos en la modulación, mientras que

la interrogación acaba con una marcada anticadencia (una elevación del tono) cuando la respuesta es sí/no, y una marcada cadencia (caída del tono) cuando es de otro tipo.

La mejor manera de juzgar la modulación es, no obstante, recitar el poema en voz alta y apreciar así sus efectos. Aquí interesa sólo destacar cómo los cambios de modulación afectan no tanto al significado del poema, cuanto a la idea de *dinamismo fónico*. Un poema dominado o completamente construido por frases afirmativas tendrá un tono más bajo que uno exclamativo o interrogativo. Por otra parte, es de notar que muchas de las interrogaciones que aparecen en poesía son interrogaciones retóricas y el énfasis de su pronunciación hará que se asemejen a la entonación de las exclamaciones.

Un poema en *tono bajo* dará una *impresión de monotonía* o de intimidad, mientras que un poema en que dominen las exclamaciones e interrogaciones tendrá una apariencia de agitación y un efecto retórico (el poeta ante un auditorio). La poesía romántica, por ejemplo, se caracteriza por el registro exclamativo, que pone un tono agudo y enfático en el poema; así empieza el "Apóstrofe a la libertad" de José Marchena:

> ¡Oh, lauro inmarcesible, oh glorioso
> hado de nación libre, quien te alcanza
> llamarse con verdad puede dichoso!
> ¡Libertad, libertad! tú la esperanza
> eres de cuanto espíritu brioso...

Las interjecciones sirven a estos efectos como pequeñas *elevaciones súbitas del tono que pueden romper la monotonía de una* línea melódica baja. En el siguiente ejemplo de Espronceda se mezclan exclamaciones, interrogaciones (retóricas, y por tanto exclamativas), y cuando el poeta recurre a la frase afirmativa la llena de interjecciones para recordarnos la elevación del tono:

> ¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías,
> ¡Ah ¿dónde estáis que no corréis a mares?
> ¿Por qué, por qué como en mejores días
> No consoláis vosotras mis pesares?
> ¡Oh! los que no sabéis las agonías
> De un corazón que penas a millares
> ¡Ay! desgarraron, y que ya no llora,
> ¡Piedad tened de mi tormento ahora!

Los encabalgamientos (que dejan el sentido suspenso al final del verso) y los hipérbatos hacen también que el tono sea enfático y se eleve, al igual que la abundancia de las pausas. Veamos este ejemplo de Claudio Rodríguez:

¡Si veo las estrellas, si esta viga
deja pasar la luz y no sostiene
ya ni la casa! Viga
de par en par al resplandor que viene
y a la dura faena
del hombre, que ha metido
tantos sueños bajo ella, tanta buena
esperanza. Así, así. ¡No haber sentido
humo de la ciudad ni mano de obra!

E) Hipograma y paragrama

Núñez Ramos (1992: 134) distingue, además de las repeticiones fónicas puntuales que acabamos de ver, otro tipo de repeticiones sistemáticas que englobarían la totalidad del poema y formarían parte de su significado. Según él, existe un "hipograma" o lexema (clave) que reúne el conjunto de los sonidos que encontramos dispersos a lo largo de todo el poema ("paragrama"), lo cual lo dota de una especial coherencia y unidad. Este procedimiento de análisis corre el riesgo de hacernos encontrar lo que de antemano ya íbamos buscando, y además, da la idea de la poesía como un lenguaje críptico bajo el que se esconde una "cifra". Hay, no obstante, ejemplos controlados, como éste de Bocángel, que tomo de José Antonio Mayoral (1994: 74), en que el nombre "Ignacio" se halla diseminado en el texto:

Ese de la amistad indicio raro,
IGNeo docto, palACIO de Agustino.

En el poema de Gerardo Diego "A, EME, O, ERRE" localizamos también un hipograma controlado: se trata del juego con las cuatro letras de la palabra "amor":

«Amor» de «Omar» a la «mora»,
«amor» de la «mora» a «Omar».
Siempre «armo» un juego de «amor»
que der «ramo» y que de «mora».

Y vienen y van las letras
buscando ese «amor» «o mar».

Si no se trata de textos en que explícitamente se alude a esta táctica es difícil determinar cuándo una palabra-clave se halla diseminada por los sonidos del poema o no. En un poema que Luis Rosales dedica a su madre, ¿podemos ver un hipograma de "Esperanza", que es el nombre de ella, y a la vez la clave del poema, porque trata de la esperanza ante su enfermedad final? Reproduzco el comienzo del poema marcando en mayúsculas los sonidos que forman parte de la palabra "Esperanza", y que el lector juzgue:

ERES de CiElo hACiA la tARde, tieNES
ya doRAda la luZ en laS PuPilaS,
como un Poco de Nieve atARdeCieNdo
que SAbe que atARdeCE...

4.3.2. Métrica

Empezaré haciendo una distinción entre métrica y ritmo. La estructura métrica no es más que el sustento del ritmo (su esqueleto o diseño vacío) que es un fenómeno más amplio, y en el que colaboran elementos semánticos, sintácticos, y hasta contenidos psíquicos (Alarcos, en *Elementos formales...*, 1967: 11-12). Prueba de ello es que se puede hablar también de la existencia de un ritmo en la prosa (Amado Alonso, 1955: 301-369; Isabel Paraíso, 1976). Según Johannes Pfeiffer (1959: 21-22): "el metro es lo exterior, el ritmo lo interior; el metro es la regla abstracta, el ritmo la vibración que confiere vida; el metro es el Siempre, el ritmo el Aquí y el Hoy; el metro es la medida transferible, el ritmo la animación intransferible e inconmensurable".

Veamos prácticamente esta diferencia. Reproduzco dos fragmentos de poemas escritos en el mismo patrón métrico (redondillas):

Nunca me dicen tus labios
lo que me dicen tus ojos,
que confiesan tus antojos

Cultivo una rosa blanca,
En julio como en enero,
Para el amigo sincero

o descubren tus agravios,
que me glosan tu dolor
o me infunden tu alegría,
que me lloran tu agonía
o me inundan de tu amor...

Luis Martínez Kleiser

Que me da su mano franca.
Y para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo,
Cardo ni ortiga cultivo:
Cultivo una rosa blanca.

José Martí

La redondilla, por ser una estrofa de versos breves y por la proximidad de sus rimas, se presta al sonsonete. Es lo que ocurre en la primera muestra. El poeta, que tiene ante sí un patrón que ofrece efectos rítmicos evidentes, lleva hasta el extremo estas posibilidades convirtiendo sus estrofas en un juguete sonoro, pero vano. En primer lugar, la distribución de los acentos en cada verso acaba siendo fatigosa por su repetición. Cada verso tiene sólo dos acentos: el obligatorio y otro acento medio que en los dos primeros versos cae en la cuarta sílaba y en los restantes en la tercera. Después, las repeticiones paralelísticas no hacen más que reforzar el efecto de monotonía, y para colmo las rimas no ofrecen tampoco variedad. Además de ser rimas esperables, son lo que se llama rimas categoriales, con lo que el efecto de sorpresa (que forma parte también del ritmo) es nulo. Únase a esto que el color de las vocales acentuadas sufre también de uniformidad: "DIcen / DIcen / conFIEsan; desCUbren / inFUNden / iNUNdan; GLOsan / LLOran". El efecto, por tanto, es el ripio y un empobrecimiento de las posibilidades rítmicas que ofrece el patrón métrico usado.

El poema de Martí aprovecha igualmente las posibilidades de la repetición y del paralelismo que ofrece la estrofa, pero lo hace con más sabiduría. En primer lugar, distancia la repetición de las palabras, así el "cultivo" y "blanca" del principio sólo tienen su respuesta al final y en la misma posición, lo que ofrece una estructura equilibrada al poema, introduciendo además un par de distorsiones para que la repetición no sea tan evidente: la anadiplosis: cultivo / cultivo; y el cambio del artículo (la / una). El paralelismo de las frases: "Para el amigo sincero..." y "Y para el cruel que me arranca...", está también sabiamente ordenado: el primero divide armoniosamente la sintaxis en dos versos que se distribuyen las funciones de oración principal / subordinada de relativo; el segundo, por el contrario, establece un encabalgamiento que refuerza el sentido de crueldad al quedar

"arranca" en posición final. Después, la riqueza de acentos proporcionada por el patrón métrico está mejor aprovechada. Alternan los versos con dos y tres acentos, y varían también las posiciones de los acentos en el verso. Así, el paralelismo entre "amigo" y "cruel" viene reforzado por estar en versos de la misma estructura: con dos acentos (en cuarta y séptima), pero hay que notar la suavidad con que el acento cae en "amígo" (llano) y la brutalidad y aspereza con que cae en "cruel", que además de ser un monosílabo, constituye un caso de sinéresis, con un efecto cacofónico. El color vocálico contribuye a la potenciación del ritmo: el verso primero y al último se abren (vocálicamente), "i-o-a" en progresión como si se tratara de la flor. Y frente a los sonidos claros (de franqueza) de "me da su mano franca", están los sonidos cerrados, opacos, agudos de "cruel" y "corazón". Las rimas no son todas categoriales: "blanca" y "franca" lo son entre sí, pero no lo son con "arranca", que además es su opuesto semántico. Tampoco lo son "enero" y "sincero" y sí lo son "vivo" y "cultivo". Ninguna de las rimas es esperable y constituyen una sorpresa. Así, el riesgo de repetir la misma rima en dos redondillas (-anca) queda compensado por la riqueza de ellas.

Wolfgang Kayser (1976: 340-345) distingue entre los siguientes tipos de ritmo, usando criterios no sólo métricos sino también sintácticos (llama *kola* a los miembros que forman un periodo sintáctico y que están encerrados entre dos pausas):

a) Ritmo fluido (*fliessender Rythmus*), caracterizado por la tendencia a la continuación del movimiento, relativa debilidad de los acentos, levedad y semejanza de las pausas y fuerte correspondencia de los *kola*. Se da sobre todo en los versos cortos. Revela cierta intimidad, no grandes reflexiones ni pensamientos, y una disposición emotiva. Ejemplo de ello es una de las deliciosas "barquillas" de Lope de Vega:

> Igual en las fortunas,
> mayor en las congojas,
> pequeño en las defensas,
> incitas a las ondas,
> advierte que te llevan
> a dar entre las rocas
> de la soberbia envidia,
> naufragio de las honras...

Este fragmento de Manuel Machado nos enseña también la relación entre verso corto y ligereza fluida:

Los placeres
van de prisa:
una risa
y otra risa,
y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín
desgranadas
y ligeras...

b) Ritmo caudaloso (*Strömender Rythmus*). Se caracteriza igualmente por una continuidad de movimiento, pero en dimensiones mayores: mayor aliento y mayor tensión. Los acentos se destacan más y son más diferenciados; la tensión tiene momentos culminantes, las pausas son más diferenciadas, los *kola* más largos (por ejemplo, las "Elegías de Duino", de Rilke). Ejemplos españoles pueden ser los poemas de Vicente Aleixandre, o muchos de los que forman los *Versos libres* de José Martí:

Odio el mar, sólo hermoso cuando gime
Del barco domador bajo la hendente
Quilla, y como fantástico demonio,
De un manto negro colosal tapado,
Encórvase a los vientos de la noche
Ante el sublime vencedor que pasa...

c) Ritmo constructivo. Los *kola* tienen una estructura más uniforme y regular que en el caudaloso; todas las unidades rítmicas son más independientes de suerte que el movimiento comienza constantemente de nuevo. El poeta está más firme y sosegado que el vate del ritmo caudaloso. Se relaciona generalmente con poemas estróficos de amplio aliento. De los dos grandes poemas de Góngora, las "Soledades" corresponderían al ritmo caudaloso, mientras que el "Polifemo" tendería al ritmo constructivo.

d) Ritmo de danza. Se distingue del ritmo fluido por el mayor vigor de los acentos, la mayor exactitud de los *kola* y la

mayor importancia de las pausas, que aquí son más diferenciadas. Frente a la suave fluidez del primero, encontramos una fuerte tensión. Podemos ver un ejemplo de este tipo de ritmo en los *Versos sencillos* de José Martí, tan aptos para la música, en que los acentos están más marcados y la tensión es mayor, aunque la distinción entre este tipo de ritmo y el fluido no deja de presentar dificultades:

Mi amor del aire se azora;
Eva es rubia, falsa es Eva:
viene una nube, y se lleva
Mi amor que gime y que llora.

Se lleva mi amor que llora
Esa nube que se va:
Eva me ha sido traidora:
Eva me consolará.

Una vez hecha esta distinción entre métrica y ritmo, vamos a adentrarnos en la parte más técnica y controlable. Para la explicación que sigue doy por supuesto un conocimiento básico de la métrica española por parte del lector.

En primer lugar, cuando nos enfrentamos a un poema, hay que preguntarse si conserva la métrica regular, si está en verso libre, si es un poema en prosa o es una mezcla de ellos.

A) Métrica regular

Antes de empezar con la descripción detenida de los elementos que forman parte de la métrica tradicional, un apunte de la valoración que el poema recibe de su situación histórica. Debemos tener en cuenta lo que significa adoptar la técnica clásica en la época contemporánea, que ha roto con ella, así como romper con ella en la época en que dominaba. Respecto al primer caso es curiosa la elección que hace Jaime Gil de Biedma de la sextina como estrofa para su poema "Apología y petición". Además de un alarde de virtuosismo, el poeta, al tener que repetir las mismas palabras-rimas, convierte el tema de "España" en algo obsesivo, circularmente infernal, como los demonios que quiere expulsar. Ejemplo de ruptura en la época clásica lo tenemos cuando Garcilaso y Boscán se ven atacados por introducir el verso endecasílabo en el imperio del octosílabo y el arte mayor.

A1) El verso

Los factores que hay que tener en cuenta en el verso se describen a continuación:

A1a) Número de sílabas

Sabemos que los versos españoles se identifican por el número de sílabas de que constan. Como regla general se puede decir que los versos breves dan un aire más ligero al poema y favorecen una recitación más rápida, mientras que los versos largos ofrecen un aspecto más solemne y exigen una escansión más reposada. Ahora bien, hay una serie de fenómenos que afectan al cómputo silábico de los versos.

En primer lugar, están los metaplasmos. Los metaplasmos son figuras que alteran el cuerpo fónico de la palabra para adaptarlo a las necesidades de la métrica. Por adición tenemos la prótasis, epéntesis y parágoge, según se añada un sonido al principio, en medio o al final de la palabra. Por supresión tenemos la aféresis, síncopa y apócope según se suprima un sonido al principio, medio o final de la palabra. Por alteración del orden de los sonidos tenemos la metátesis y el desplazamiento del acento.

La sinalefa consiste en unir en una sola sílaba la vocal final de una palabra y la inicial de la siguiente. Honestamente no se puede considerar figura porque es una tendencia natural de la lengua. Sin embargo, hay que reconocer que la abundancia de sinalefas hace más fluido el verso, y como opina Domínguez Caparrós (1993: 68) puede tener un uso expresivo al ensanchar su capacidad para el contenido conceptual. Compárense estos dos fragmentos, uno sin sinalefas y otro con abundancia de ellas, para calibrar su aportación al ritmo y a la melodía del verso:

Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero...

Quevedo

Siempre está en llanto esta ánima mezquina

Garcilaso

Mientras que en el primer ejemplo el aliento ("fugitivo") se ve cortado a cada paso, en el segundo el llantó se va deslizando melodiosamente a lo largo del verso; incluso la fuerza de los acentos queda disminuida por las sinalefas para dar fluidez al verso.

Cuando una de las vocales que entran en la sinalefa está fuertemente acentuada debe violentarse la pronunciación de manera que su timbre y su fuerza no queden alterados por el concurso de la otra vocal. Es lo que pasa con este ejemplo de Pedro Salinas, en que la exclamación se hace más exclamativa por la sinalefa:

> qué ansia de repetirse
> en esto que está siendo!

Si la sinalefa puede pasar desapercibida por constituir un rasgo natural de la lengua, no ocurre lo mismo con el fenómeno contrario, el hiato (también llamado "dialefa"), que contribuye fuertemente a la expresividad (Domínguez Caparrós, 1993: 69). Consiste éste en la ruptura de una sinalefa. Los hiatos retardan y encrespan el verso y exigen un esfuerzo articulatorio por parte del lector, al romper la tendencia natural a la sinalefa. A veces pueden tener una función icónica, como señala Herrera en sus *Anotaciones* (Gallego Morell, 1972: 349-350) cuando dice que Garcilaso usó hiato (él lo llama diéresis) en este verso: "de áspera corteza se cubrían" para denotar "la aspereza de los miembros y la repugnancia de la transformación"; y añade que él mismo lo usó en sus versos con fines similares. Por ejemplo, en éste: "Divídenme de vos, oh ! alma mía" para "mostrar lo que se siente y duele la división y apartamiento".

A veces el hiato es facilitado porque una de las vocales lleva un acento fuerte:

> Con él mi alma, en el celeste fuego
>
> *Herrera*

Aquí no se hace sinalefa entre "mi alma" ya que "alma" tiene un marcado acento, que resulta reforzado aún más por el hiato.

Efectos similares a la sinalefa y al hiato tienen la sinéresis y la diéresis respectivamente, con la diferencia de que ninguna de

estas dos constituyen tendencias naturales de la lengua como sí lo hacía la sinalefa. La *sinéresis* es la unión en un diptongo de vocales que no forman diptongo:

¡Oh Kempis!, antes de leerte, amaba
la luz...

Amado Nervo

Para que el verso tenga la medida de 5+5 debemos leer "leer-te" como compuesto de dos sílabas y no de tres.

La diéresis es su opuesto: pronunciación en hiato de dos vocales que forman diptongo. Se suele señalar con el signo que lleva su nombre:

Baste el tiempo mal gastado
que he seguido a mi pesar
tus inquïetas banderas...

Luis de Góngora

A1b) Acentos

Aunque el verso español es básicamente silábico, la distinta distribución de los acentos sirve para matizarlo, pues la igualdad de sílabas y acentos en la misma posición produce un efecto de monotonía, que si no es buscado tiene forzosamente que resultar enfadoso.

Por su posición, se consideran acentos rítmicos los que caen sobre una sílaba del mismo carácter (par o impar) que la del acento principal, que es el último del verso, y forma el axis rítmico (Balbín, 1968: 38-60). Se consideran acentos extrarrítmicos los que caen en una sílaba de carácter distinto a la que marca el axis rítmico. Se consideran acentos antirrítmicos los que se sitúan en una sílaba contigua a otra que tiene un acento rítmico. En realidad, la distinción entre acentos rítmicos y extrarrítmicos no es muy afortunada ya que ambos contribuyen por igual al ritmo del poema. Dicha distinción se basa en el carácter llano o paroxítono que tiene la lengua española.

Sin embargo, sí tiene importancia el hecho de que existan acentos antirrítmicos (que en realidad no se oponen al ritmo), pues crean una dificultad en la recitación al obligar a pronunciar dos golpes de voz seguidos. Los poetas casi siempre los usan con un propósito muy determinado: crear una cacofonía motivada por el significado, exigir una pausa para resaltar algún término, e incluso para romper una sinalefa. Así, pues, su efecto es muy similar al del hiato:

las naves por el mar, tú por tu sueño

Gerardo Diego

Aquí la contigüidad de los acentos en las sílabas 6 y 7 produce una pausa que articula el verso en dos mitades paralelas a la vez que apunta icónicamente a la separación de la amada en su sueño.

Hernández-Vista (1970: 45-46) ejemplifica el uso de los acentos antirrítmicos en otro soneto de Gerardo Diego, haciendo notar que refuerzan (por prolepsis o analepsis) los acentos rítmicos con los que coliden, principalmente cuando se trata de acentos que caen sobre vocales del mismo timbre. Así, del verso "devanado a sí mismo en loco empeño", dice: "no sólo no quiebra el ritmo ese acento en la 5ª sílaba, sino que lo refuerza; es una prolepsis del acento rítmico, o, mejor, el acento rítmico que recae sobre el mismo timbre "i" absorbe fonológicamente al acento antirrítmico. El resultado es que el sintagma «a sí mismo» queda potenciado en la noción del lexema «mismo»".

En este verso de Justo Jorge Padrón el acento antirrítmico en quinta sílaba ("sentír") hace que se enfatice la pronunciación de "tóda", con lo cual el verso y la "inocencia" adquieren un sentido de plenitud incluso fónicamente:

y la contempla el hombre
queriendo sentir toda su inocencia.

En cuanto al intervalo entre los acentos, algunos han querido ver en ello una equivalencia con la métrica clásica grecorromana que era cuantitativa y no silábica (Navarro Tomás, 1974)

y han distinguido entre cláusulas trocaicas y dactílicas, según la distribución de los acentos sea binaria o ternaria, considerando la parte del verso hasta el primer acento una anacrusis que no afecta a la medida. Otros han introducido otras variantes de metros clásicos, pero la equivalencia no funciona. Sí tiene importancia, sin embargo, la distancia que existe entre los acentos, o lo que es lo mismo, el número de acentos por verso. Un verso con muchos acentos se hace más lento y solemne que otro con pocos acentos y separados, ya que la voz anticipa el golpe y descansa al realizarlo. Esto es lo que llaman Pagnini (1978: 42) el *tempo* o movimiento del ritmo, aunque también influye en la percepción del *tempo* la longitud de las palabras que forman el verso. Por ejemplo, la ausencia de acentos (2 en un endecasílabo) junto a la longitud de las palabras hacen de este verso de Leopoldo Lugones algo tan arduo como el contenido que nos quiere transmitir, ya que la rapidez que pide la escansión de los acentos choca con la longitud de las palabras que obliga a una pronunciación más demorada:

En el fácil rigor y el servilismo
Matemático de la geometría.

He aquí un verso de Garcilaso completamente acentuado: "Por ti la verde hierba, el fresco viento". La dicción es más solemne, reposando en cada acento, marcando cada uno de los elementos: tú, hierba, viento. La sensación, no obstante, es de fluidez debido a la sintaxis bimembre paralelística, la armonía vocálica ("e" en cuatro de los cinco acentos) y la aliteración del sonido /b/. Compárese con este verso de Góngora, también por completo acentuado, en que la lentitud y el súbito detenerse vienen marcados por el contenido ("freno") y el hiato ("tascando haga"): "tascando haga el freno de oro cano".

La sensación de rapidez se aprecia en este verso de Lope de Vega en que no hay un acento real hasta el final (ya que el "son", como copulativa, no tiene un acento muy marcado):

No me precio de entendido,
de desdichado me precio;
que los que no son dichosos,
¿cómo pueden ser discretos?

Importa igualmente ver sobre qué palabras caen los acentos principales de los versos porque éstas reciben por ello un énfasis especial, y contribuyen con un peso mayor al significado del poema. Por ejemplo, el acento principal del endecasílabo cae en la sexta sílaba (o en su defecto, se reparte en 4ª y 8ª), y la palabra que ocupa esta posición acentuada recibe un relieve especial, coincidiendo además con su posición medial. Ya hemos visto antes cómo la armonía vocálica se establece sobre las sílabas acentuadas (Domínguez Caparrós, 1993: 133).

Por su carácter los acentos agudos dan un tono más punzante (piénsese en los infinitivos de la definición del amor, de Lope de Vega), mientras que los esdrújulos añaden solemnidad o se usan paródicamente. Los acentos llanos, por ser la norma idiomática, no producen mayores efectos.

Compárese estos dos fragmentos del "Canto a Teresa", de Espronceda:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?

En los versos 1 y 3 domina la acentuación aguda: "por qué volvéis", "aumentar", "ansiedad", apoyados por los dos agudos de los otros versos: "placer" y "corazón". Este momento de angustia es compensado por el recuerdo de la mujer en hiperbólicos esdrújulos:

Angélica, purísima y dichosa,
Y oigo tu voz dulcísima, y respiro...

A1c) Pausas

Los versos españoles tienen dos tipos de pausas: la pausa versal, al final de cada verso, que es obligatoria, y cuya ruptura por la sintaxis da lugar al encabalgamiento; y las pausas internas, que son potestativas y articulan interiormente el verso.

La cesura es un tipo de pausa especial que aparece obligatoriamente en los versos compuestos, dividiéndolos en dos hemis-

tiquios, y al igual que la pausa versal impide la sinalefa y puede llegar a crear un axis rítmico propio. Sin embargo, su carácter no es tan marcado como el de la pausa versal ya que no produce los mismos efectos en el encabalgamiento. Prueba de su carácter más flexible es la discusión establecida en torno a una variante modernista del alejandrino llamada "alejandrino ternario" o "tridecasílabo ternario". Según unos autores consta de 13 sílabas repartidas en tres núcleos de similar extensión y es verso simple (Paraíso, 1988: 137), y según otros (Dámaso Alonso, 1969: 59-63) se adapta a la división del alejandrino clásico (7+7) aunque para ello tenga que reforzar un acento secundario partiendo una palabra por la mitad o dar entidad tónica a palabras átonas (artículos, preposiciones, etc.). Así, el verso de Rubén Darío: "y tú, paloma arrulladora y montañera", se divide según los primeros en "y tú, paloma / arrulladora / y montañera", y según los segundos: "y tú, paloma arru- / lladora y montañera". La cesura fraccionaría métricamente la palabra, pero sin romper su unidad, y reforzaría el acento secundario de "arrùlladóra".

Domínguez Caparrós (1993: 102) señala dos tipos de pausas internas:

1) Después de una palabra portadora de acento importante en algunas clases de versos largos.
2) Detenciones ocasionales en cualquier lugar del verso debidas a la sintaxis o a la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra.

Estas pausas son menos perceptibles, pero sirven para articular el verso. Así, en el endecasílabo suele haber una pausa tras la palabra que lleva el acento central en sexta sílaba, lo que produce una ligera sensación de verso formado por dos hemistiquios en balance. Véanse estos dos versos de Góngora:

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó entre verde y seca.

La sensación de equilibrio está asegurada además por la distribución de los acentos: dos en cada uno de los hemistiquios. Cuando falta el acento en sexta la sensación de equilibrio y sime-

tría puede hacerse mayor con dos acentos paralelos en cuarta y octava. He aquí cuatro versos seguidos, también de Góngora, que se ciñen a este esquema. La pausa se situaría en todos ellos tras la quinta sílaba:

> Vagas cortinas de volantes vanos
> corrió Favonio lisonjeramente
> a la (de viento cuando no sea) cama
> de frescas sombras, de menuda grama.

En cuanto a las pausas que exige la sintaxis, se puede decir, en general, que cuantas más pausas tenga un verso más rápida se hará su escansión. Es ejemplo paradigmático el de Fray Luis de León:

> Acude, acorre, vuela,
> traspasa el alta sierra, ocupa el llano.

En estos versos de Fernando de Herrera vemos el contraste entre un verso con pausas (el segundo) más rápido y otro impausado (tercero), más solemne y retardado:

> Con él mi alma, en el celeste fuego
> vuestro abrasada, viene, y se transforma
> en la belleza vuestra soberana.

Las pausas afectan también al tono del poema. Cuanto más pausas tiene un verso más agudo resulta, mientras que se califica de más grave si es impausado, y si la unidad sintáctica se desliza por el siguiente verso completo. Por ejemplo, Hernández-Vista (1970: 31-34) señala el contraste de tono, dentro del soneto de Gerardo Diego antes citado, entre los versos iniciales: "Enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas al cielo con tu lanza", graves, impausados, y el agudísimo verso 9: "Cuando te vi, señero, dulce, firme".

A2) La estrofa

Hay que distinguir entre poemas estróficos y no estróficos. Son poemas estróficos los que repiten una misma estructura

estrófica a lo largo de su extensión (las epístolas escritas en tercetos, las series de serventesios que forman, por ejemplo, el "Retrato" de Antonio Machado). Son *no estróficos* los poemas que consisten en una serie indeterminada de versos (romances, silvas). El soneto, que constituye un caso aparte, puede ser considerado como un poema-estrofa, pues hay poemas escritos en series de sonetos, como "Los últimos instantes de la marquesa Eulalia", de Agustín Acosta.

La elección de la estrofa estaba codificada en la época clásica dependiendo del género poético al que perteneciera el poema. Así, se usaban los tercetos encadenados para epístolas, elegías y sátiras; las octavas para el poema heroico y narrativo; las estancias para la canción amorosa; las liras para las odas al estilo clásico; las estancias o las silvas para los poemas bucólicos; el soneto para conceptos amorosos y para lo que en la tradición clásica constituían epigramas y epitafios. Aunque estas formas dejaron de usarse con tal rigidez, heredaron sin embargo un "regusto" histórico, y así cuando poetas posteriores las eligen no sólo las aceptan como moldes para "construir" su expresión, sino que aprovechan el significado que reciben de su codificación histórica. Cuando Espronceda escribe su "Canto a Teresa" en octavas reales está optando no sólo por una forma, sino por un tono (el del poema heroico) para su experiencia puramente personal. Lo mismo ocurre cuando los poetas del siglo XVIII vuelven a cultivar las formas de la Roma clásica, como la estrofa sáfica (el himno "A Venus", de José Cadalso).

No obstante, independientemente del significado "histórico" que arrastre cada estrofa, habrá que medir las posibilidades que ofrece como forma constructiva (Jacques Geninasca, en Greimas, 1972: 47): su extensión que permite mayor o menor aliento, la estructura de sus rimas que crea distintos enlaces entre los versos, etc. Por regla general las estrofas de número de versos par se prestan a juegos paralelísticos y a la distribución de su contenido equilibradamente en mitades simétricas. De este modo, las estrofas de cuatro versos pueden distribuir su contenido en 2+2, y la octava real lo hace de manera más complicada, pues suele establecer una pausa tras el cuarto verso, y el pareado final adopta muchas veces la función de epifonema. Las estrofas con número de versos impar tenderán a una flui-

dez mayor y a una distribución no tan cuadrada de los contenidos.

Compárense estos dos fragmentos, una octava de Garcilaso, y unos tercetos de la "Epístola moral a Fabio":

> Aquella voluntad honesta y pura,
> illustre y hermosísima María,
> qu'en mí de celebrar tu hermosura,
> tu ingenio y tu valor estar solía,
> a despecho y pesar de la ventura
> que por otro camino me desvía,
> está y estará en mí tanto clavada
> quanto del cuerpo el alma acompañada.
>
> Fabio, las esperanzas cortesanas
> prisiones son do el ambicioso muere
> y donde al mas astuto nacen canas.
> El ánimo plebeyo y abatido
> elija, en sus intentos temeroso,
> primero estar suspenso que caído

En el primer caso observamos que la estructura sintáctica se pliega a la división par de la estrofa y así la primera frase ocupa los cuatro primeros versos (con el sujeto abriendo la frase y el verbo cerrándola). Los otros cuatro versos presentan la oración principal, pero dividida en 2+2 con un complemento circunstancial en primer lugar ("a despecho") y la resolución con la coda comparativa al final. En el segundo ejemplo es más difícil encontrar el equilibrio entre las partes sintácticas: el primer terceto introduce el sujeto al principio y reserva los otros dos versos para el atributo. Igualmente en el segundo terceto el verbo es enviado al principio del segundo verso y el objeto directo ocupa el tercer verso quedando el resto del segundo para un inciso circunstancial.

Importa, en gran medida, a la hora de enfrentarse a una estrofa la presencia o no de versos de distinta longitud. Tanto poemas como estrofas tienen un axis rítmico que puede ser isopolar o heteropolar, es decir, constan de versos de la misma cantidad de sílabas (octava real, romance) o de distinta (lira, silva). Los poemas y estrofas que repiten versos con el mismo número de sílabas tienen que contrarrestar la posible monotonía con una modulación de acentos, pausas, etc. Los poemas que alternan

versos de distinta medida ofrecen una modulación más rica. Compárese el efecto que producen los versos de pie quebrado que cierran las dos partes de la estrofa manriqueña y el endecasílabo que cierra armoniosamente la lira. Nótese igualmente que en el caso de las estancias (cuya estructura estrófica queda al albedrío del poeta) los poetas las cierran casi siempre con un endecasílabo y no con un heptasílabo para evitar así el efecto de golpe que produce el pie quebrado. Aunque no pertenece exactamente a la métrica clásica, quiero llamar la atención sobre el poema de Jaime Gil de Biedma titulado "Mañana de ayer a hoy" por los problemas que presenta en cuanto al axis rítmico. La mezcla de versos heptasílabos y octosílabos, que produce un axis rítmico no sólo heterogéneo, sino incluso contradictorio, refleja la inestabilidad del instante, la indeterminación entre el presente y el pasado en el momento del recuerdo. Además, favorecen esta sensación las rimas asonantes y el hecho de que rimen los versos de carácter heterogéneo:

Es la lluvia sobre el mar.
        En la abierta ventana,
contemplándola, descansas
        la sien en el cristal.

Imagen de unos segundos,
        quieto en el contraluz,
tu cuerpo distinto, aún
        de la noche desnudo.

Y te vuelves hacia mí,
        sonriéndome. Yo pienso
en cómo ha pasado el tiempo,
        y te recuerdo así.

La serenidad de la forma lingüística está desmentida por lo inestable del ritmo, y también por los encabalgamientos.

Después de cada estrofa existe una pausa más fuerte que la del verso. De hecho, se considera a la estrofa como una unidad de sentido. La ruptura de esta pausa por parte de la sintaxis del poema tiene un fuerte efecto en el significado. En este inicio del poema "Límites", Jorge Luis Borges juega precisamente a romper los límites de la estrofa aprovechándose de un encabalgamiento interestrófico:

De estas calles que ahonda el poniente,
Una habrá (no sé cuál) que he recorrido
Ya por última vez, indiferente

Y sin adivinarlo, sometido
A Quién prefija omnipotentes normas
Y una secreta y rígida medida
A las sombras, los sueños y las formas
Que destejen y tejen esta vida.

La sintaxis emocionada de Gerardo Diego le obliga también a saltar el límite de la estrofa que él mismo se había impuesto:

Os diría que sus trenzas
rizadas sobre la espalda
son tan negras que iluminan
en la noche. Que cuando anda,

no parece que se apoya,
flota, navega, resbala...
Os hablaría de un gesto
muy suyo... de sus palabras,...

B) Entre la métrica regular y el verso libre

Entre la métrica regular y el verso libre se sitúa una serie de esquemas formales que sin caer del todo en la primera tampoco pueden ser considerados completamente libres, ya que conservan rasgos de regularidad, sobre todo en lo que concierne a la medida silábica de los versos. Se trata, por lo general, de series sin rima que combinan versos de distinta medida pero de una proporción cuantitativa regular.

En primer lugar, encontramos esquemas totalmente regulares en cuanto a la medida, pero camuflados por la tipografía, como ocurre en muchos poemas de Neruda en *Residencia en la tierra* y *Odas elementales*. Bajo la apariencia de verso libre, lo que hace en realidad el poeta es desmembrar versos tradicionales y repartirlos en distintas líneas poéticas. Eugenio de Frutos (en *Elementos formales*..., 1967: 58-59) ha llamado ritmo quebrado (frente a fluyente) a esta técnica. La intención de este artificio puede ser diversa, pero obedece generalmente al deseo de romper con la impresión mecánica de los versos medidos, manteniendo sin embargo el encanto de la regularidad clásica. Aquí tenemos un ejemplo de Pablo Neruda:

Como el fuego
sustentas
los hogares.

Como el pan
eres pura.

Como el agua de un río
eres sonora.

Como una abeja
repartes miel volando.

Alegría,
fui un joven taciturno,
hallé tu cabellera
escandalosa.

Estos versos, que pueden parecer de medida libre, se ajustan, sin embargo, a patrones tradicionales si rompemos su fragmentación:

Como el fuego sustentas los hogares.	(endecasílabo)
Como el pan eres pura.	(heptasílabo)
Como el agua de un río eres sonora.	(endecasílabo)
Como una abeja repartes miel volando.	(pentasílabo+hepta.)
Alegría, fui un joven taciturno,	(endecasílabo)
hallé tu cabellera escandalosa.	(endecasílabo).

Es corriente también encontrar en poetas contemporáneos la mezcla de versos de la misma familia (generalmente la del endecasílabo) en tiradas continuas o divididos en pseudo-estrofas ("verso semilibre", según López Casanova, 1994: 131). Llamo versos de la misma familia a los que tienen el último acento en sílaba del mismo signo par o impar. Así, el endecasílabo forma familia con el heptasílabo (que actúa como su pie quebrado), y de ahí el éxito de su conjunción en tantas estrofas regulares; pero también, por la misma razón, forma familia con el pentasílabo, el eneasílabo, el alejandrino (en realidad se trata de dos heptasílabos unidos), y con sus extensiones. Hay que entender por "extensión" el añadido de dos sílabas o más (pero siempre pares) al verso en cuestión, ya que tal añadido no cambia el carácter par o impar del axis rítmico. Así, son extensiones del endecasílabo, el verso de trece, quince, diecisiete, etc., sílabas. El resultado es una silva clásica, más variada y sin rima.

He aquí un ejemplo de Luis García Montero:

Cuando los merenderos de septiembre	(endecasílabo)
dejaban escapar sus últimas canciones	(alejandrino)
por las colinas del Genil,	(eneasílabo)

yo miraba la luz, (heptasílabo)
como una flor envejecida, (eneasílabo)
caerse lentamente. Lo recuerdo. (endecasílabo)
Y recuerdo en mi piel la enfermedad (endecasílabo)
de las horas inciertas. Por los alrededores (alejandrino)
la mirada del niño primogénito (endecasílabo)
parecía saberlo. (heptasílabo)

Bombillas (trisílabo)
contra un cielo sin fondo, (heptasílabo)
pintura de las mesas (heptasílabo)
más pobre y sin verano, (heptasílabo)
botellas olvidadas sin un solo mensaje (alejandrino)
y la radio sonando (heptasílabo)
con voz de plata (pentasílabo)
como los álamos del río. (eneasílabo)

La combinación de versos con axis rítmico de signo impar (esto es, con número de sílabas par) presenta escasos ejemplos en nuestra tradición, quizá porque el más representativo de ellos, el octosílabo se presta a una modulación menor que el endecasílabo y, en consecuencia, casi siempre se ha combinado únicamente con su pie quebrado (el tetrasílabo). El octosílabo, por otra parte, al marcar el límite entre verso de arte mayor y menor, parece traicionar su propia naturaleza si se extiende.

A veces es difícil trazar la frontera entre este tipo de versificación y el verso libre propiamente dicho porque en un mismo poema podemos encontrar fragmentos semilibres junto a otros completamente libres. Es lo que ocurre en este "Homenaje a Tiziano (1576-1976)", de Antonio Colinas:

He visto arder tus oros en los otoños de Murano,
en la cera aromada de los cirios de invierno;
tu verde en madrugadas adriáticas
y en los ciruelos en los jardines de Navagero;
tu azul en ciertas túnicas y vidrios
y en los cielos enamorados
de nuestra adolescencia
que nunca más veremos;
los ocres en los muros cancerosos
mordidos por la sal, en las fachadas
de granjas y herrerías;
tu rojo en cada teja de Venecia, en los clavos
de las Crucifixiones

o en los labios con vino de los músicos;
un poco de violeta
en los ojos maduros de las jóvenes;
tus negros
en las enredaderas funestas
sobrecargadas de Muerte

Sólo los versos 3, 4, 18 y 19 no se pueden incluir en la familia del endecasílabo que domina el resto del poema. Los versos 3 y 18 tienen una irregularidad similar, que es la de, no siendo endecasílabos, respetar el acento en sexta propio del endecasílabo, y por ello pasan desapercibidos al oído en medio de los demás endecasílabos y versos afines. El verso 4 no entra en ningún esquema: si consideramos la primera parte como un pentasílabo ("y en los ciruelos") el resto es un decasílabo; si acentuamos fuertemente el "de" podemos tener un alejandrino con extensión de dos sílabas en el segundo hemistiquio, o la unión de un alejandrino y un eneasílabo. El último verso es ineludiblemente un octosílabo.

Habría que preguntarse qué función tiene aquí el cambio de tipo de verso, además, cuando llamativamente éste se produce por parejas en versos seguidos. El final está claro: de la idea de color se pasa a la idea de muerte y tal transformación se ve reforzada por la alteración del ritmo: el decasílabo penúltimo juega como gozne entre los endecasílabos (lleva acento en sexta) y el octosílabo final (es un verso par). Los versos 3 y 4, sin embargo, parecen contribuir a destacar la falta de estabilidad rítmica con que arranca el poema, ya que el primer verso no tiene una estructura rítmica clara (¿unión de un heptasílabo con un eneasílabo?). El poeta quiere retener un ambiente impresionista antes de fijar su ritmo en el endecasílabo ya claramente canónico: "tu azul en ciertas túnicas y vidrios"; aunque el eneasílabo que sigue, con su acento en tercera ("y en los cielos enamorados") supone una ligera quiebra. A partir de entonces, el resto del poema es impecable rítmicamente hasta el desconcierto que supone la introducción de la muerte al final. Da la impresión de que el poeta usa el ritmo para presentar la simétrica aventura de la visión (el tema son los colores): comienza con una vaguedad impresionista, que ayuda también a camuflar la contundencia de los nombres propios y el arranque enfático ("he visto"), se reafirma en una mirada plena, y acaba diluyéndose de nuevo

esta vez en el negro de la muerte. Hay que fijarse que la muerte aparece como nombre propio, reforzando la simetría. El poder de la visión en el centro queda desmentido por los márgenes de inseguridad y de ceguedad que la rodean.

C) *El verso libre*

Caracteriza al verso libre su irregularidad completa en lo que respecta al cómputo de sílabas. Para Isabel Paraíso (1985; 1988: 44-46) hay dos tipos de métrica libre, una modalidad fónica que se apoya en la métrica tradicional para practicar modificaciones sobre ella y una modalidad "semántica" o de "pensamiento" que se construye con recurrencias de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos.

Dentro de la modalidad fónica tenemos:

1) Versificación libre de cláusulas ("verso tónico", según Domínguez Caparrós, 1993: 169). Consiste en repetir una cláusula a lo largo de todo el poema, como ocurre con la "Marcha triunfal" de Rubén Darío, o este ejemplo de José Asunción Silva, construido sobre la recurrencia de una cláusula de cuatro sílabas con acento en la tercera:

   Una noche,
   una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas
   [de alas,
   en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas
   [fantásticas...

2) Verso libre métrico, formado por conjuntos silábicos biacentuales que se repiten varias veces en cada línea del poema ("Canción de los osos" de Rubén Darío); es decir, en vez de la repetición de una cláusula tenemos la repetición de un mismo periodo (pentasílabo, heptasílabo, octosílabo, eneasílabo).
3) Verso libre rimado (*Lunario sentimental*, de L. Lugones).
4) Verso libre de base tradicional es el que recuerda, por su morfología rítmica, otra forma del patrimonio métrico hispánico:

a) Silva libre, sobre la base de la silva modernista (*Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez). Consiste en una silva modernista par o impar, a la que se le añaden metros de signo contrario. Valga de ejemplo este inicio de un poema de Antonio Colinas, en que el eneasílabo y heptasílabos iniciales y el endecasílabo y alejandrino finales se mezclan con versos de todo tipo:

> Poned el verde sobre el rojo
> y el azul sobre el verde.
> Poned el pinar cerrado y ardoroso
> sobre la tierra como teñida de sangre.
> Y el cielo volcado
> sobre el pinar.
> Presentid, en el rústico altiplano,
> que otro azul más azul –el mar– lo cerca todo.

b) Versificación libre fluctuante, generalmente sobre el esquema del romance (*La voz a ti debida*, de Pedro Salinas). Los versos oscilan entre metros próximos, por aumento o disminución de sílabas, en torno a un metro que sirve de base, y posee frecuentemente asonancia. Se puede incluir dentro de lo que Domínguez Caparrós (1993: 165) llama verso "fluctuante".

c) Versificación libre estrófica. Agrupa sus versos sistemáticamente en estrofas aunque no respete los demás ritmos versales ("Casida de los ramos", de García Lorca), por eso no posee fisonomía propia y suele incidir sobre otra forma poemática. R. de Balbín y A. Quilis han acuñado el término de "paraestrofa" para designar a cada uno de estos conjuntos de versos con unidad de sentido que se asemejan tipográficamente a la estrofa, pero sin su regularidad clásica (Paraíso, 1988: 148).

d) Canción libre (Canciones de García Lorca, o las de *Marinero en tierra*, de Alberti). Son formas estilizadas de la canción popular, con rima asonante y carácter musical dado por estribillos y reiteración de versos y motivos. La medida de los versos es breve o media.

Dentro de la modalidad con base rítmica de pensamiento o semántica tenemos:

1) Versificación libre paralelística, que se clasifica según la longitud de sus medidas:

   a) Versificación paralelística menor ("Heraldos" de Rubén Darío).
   b) Versículo ("Insomnio" de Dámaso Alonso) o paralelístico mayor.
   c) Versículo mayor ("El puñal", o "El amenazado", de Jorge Luis Borges), cercanos ya al poema en prosa.

2) Verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas (poemas creacionistas de Gerardo Diego). Las imágenes aparecen yuxtapuestas, en gran número, dotadas de fuerza y originalidad, y conectadas entre sí mediante su equivalencia afectiva. No presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico, y ofrece un aspecto desligado, disperso, inconexo, extraño.

López Estrada (1969: 119) propone llamar a la línea impresa de la nueva poesía "línea poética" para distinguirla del "verso" de la métrica tradicional. Ésta sería un tercer estado entre la prosa y el verso.

D) El poema en prosa

El poema en prosa (Johnson, 1976; López Estrada, 1969: 87-92; Díaz-Plaja, 1956; Núñez Ramos, 1992: 131; Cuevas García, 1972) se puede considerar como una ampliación del versículo de gran aliento; así Jean Cohen (1966: 9) apunta a la posibilidad de llamar a este tipo de poemas "poema semántico"; pues, según él, sólo aprovecha este nivel del lenguaje y deja sin explotar el nivel fónico. Esta afirmación es falsa, pues el poema en prosa trabaja, como el versículo, a su manera con el material fónico.

Un ejemplo patente de que el poema en prosa está sometido a las mismas o muy similares leyes que el verso libre es el poema "Espacio" de Juan Ramón Jiménez. El poeta publicó sus dos primeros fragmentos en verso en 1943 y 1944, respectivamente, en la revista *Cuadernos Americanos.* El propio Juan Ramón dijo entonces de este poema que era "una sola e interminable estrofa en ver-

so mayor". Sin embargo, cuando diez años después, lo publica de nuevo añadiéndole un fragmento más (*Poesía española,* 1954) los versos han pasado a ser prosa, con muy leves correcciones (Jiménez, 1986: 64).

Si nos detenemos en el principio del largo poema vemos que, a pesar de su forma en prosa, conserva todas las características del verso libre, especialmente las repeticiones que lo estructuran:

> «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo». Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios, puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es?

Las repeticiones, que van amplificando elementos del texto como corresponde al gran aliento de las composiciones en verso libre, empiezan desde el arranque: "tengo yo. Yo tengo". "todo lo vivido y todo lo porvivir", "fuga/fuga", "mío, mío". Las asonancias: "porvivir/fin", "mío/olvido", el políptoton: "puede, ha podido, podrá", la aliteración y también el apunte de enumeración caótica en el paréntesis: "rosas, restos de alas, sombra y luz", nos enseñan cómo la densidad de esta prosa es comparable a la de cualquier verso clásico.

E) El encabalgamiento

Hay dos fenómenos que afectan tanto al verso libre como al regular: la rima (Leopoldo Lugones y Gerardo Diego la conservan en sus innovaciones) y el encabalgamiento. La rima puede afectar al poema en prosa pero el encabalgamiento no, evidentemente. El encabalgamiento, sin embargo, cobra un relieve especial en el verso libre, pues aquí es el propio poeta el que decide el final de la línea poética, y sitúa la pausa versal según su voluntad. Si toma, además, la elección de no acabar con ella el periodo sintáctico el efecto buscado se multiplica, ya que, al contrario que el poeta clásico, no se ve compelido por el límite del

número de sílabas. Es como si actuara contra su propia norma. Es el caso de este ejemplo de Vicente Aleixandre:

> Hoy ese rostro tiene, en ese otro cuerpo, de hoy, donde le ves, los ojos
> mismos. ¿Iguales? La barba no es prolija tampoco, acaso
> un punto más atrasada en el cuido...

No obstante, donde el encabalgamiento ha recibido más atención ha sido en la métrica regular (Quilis, 1964). El encabalgamiento consiste en la ruptura entre pausa sintáctica y versal, es decir, un verso continúa sintácticamente en el siguiente. Cuando esto no ocurre estamos ante un caso de esticomitia, como ejemplifica este fragmento de Gabriel Celaya:

> Te escribo desde un puerto.
> La mar salvaje llora.
> Salvaje, y triste, y solo, te escribo abandonado.
> Las olas funerales redoblan el vacío.
> Los megáfonos llaman a través de la niebla.
> La pálida corola de la lluvia me envuelve.
> Te escribo desolado.

Cada verso corresponde a una unidad sintáctica. La sensación es de estatismo, de falta de fluidez. Es difícil encontrar casos de poemas totalmente escritos así, ya que una de las riquezas del ritmo nace precisamente de la pugna entre el movimiento sintáctico y el movimiento métrico.

El encabalgamiento puede ser suave o abrupto. Es abrupto cuando la pausa sintáctica llega antes o alrededor de la quinta sílaba del verso siguiente. Es suave cuando la sintaxis continúa más allá. El encabalgamiento abrupto produce lo que conocemos como braquistiquio: fragmento breve de verso entre dos pausas, principalmente en principio de verso. Evidentemente también puede darse braquistiquio al final de verso y su efecto será muy parecido al del encabalgamiento abrupto. Vamos a ver varios ejemplos.

Ejemplo de encabalgamiento suave:

> Que como crin hirsuta de espantado
> Caballo que en los troncos secos mira
> Garras y dientes de tremendo lobo...

José Martí

Ejemplos de encabalgamiento abrupto:

Oh, alma! oh alma buena! mal oficio
Tienes!: póstrate, calla, cede, lame...

José Martí

¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois el valle
de olor? ¡Oh fragantísima ironía!

Luis de Góngora

Ejemplos de braquistiquio al final del verso:

Sin orillas, sin fondo. Pasan
como una madrugada estas aguas del río.

Si alguien llegase... No puedo hablar. No
puedo gritar. Fui joven y miraba, ardía,

Vicente Aleixandre

El encabalgamiento suave produce un efecto de fluidez, mientras que el abrupto marca un corte brusco en el verso que realza el braquistiquio. Es especialmente llamativo el encadenamiento de *encabalgamientos abruptos* que hace avanzar el poema como a trompicones, y que impone la presencia en pugna de dos ritmos: el métrico y el sintáctico. Es el caso de este fragmento de Claudio Rodríguez:

Como quien mira una sonrisa, aquella
por la que da su vida y le es fatiga
y amparo, miro ahora la modesta
espuma. Es el momento bronco y bello
del uso, el roce, el acto de la entrega
creándola. El dolor encarcelado
del mar, se salva en fibra tan ligera.

Los dos primeros versos tienen un encabalgamiento suave, iluminado por la imagen de la sonrisa; sin embargo, con el braquistiquio "y amparo" empieza a notarse una ruptura del ritmo fluido, el movimiento se vuelve más punzante, y refleja también de alguna manera la "fatiga". El encabalgamiento abrupto "modesta/espuma" comienza un movimiento de idas y venidas que refle-

ja el movimiento del oleaje a la vez que pone de manifiesto la "modestia" de la "espuma", que se queda encerrada, empequeñecida en su braquistiquio. A partir de entonces la ida y venida del mar se hace sonar en los encabalgamientos abruptos: "bello / del uso", "entrega / creándola", "encarcelado / del mar".

También se suele calificar el encabalgamiento por su grado de violencia (Carlos Bousoño, 1970: I,372-374). En el grado inferior lo que se separa son elementos sintagmáticos de cohesión no superior a la que posee la unión de un adjetivo con el sustantivo correspondiente (sujeto/predicado, verbo/objeto directo, antecedente/cláusulas de relativo, etc.). Presenta un grado de violencia mayor la separación de una partícula átona de aquella otra parte del sintagma que llevaría normalmente el acento (preposiciones y conjunciones separadas de los elementos que rigen, separación del artículo o determinantes y el sustantivo, etc.):

Si la memoria no me falla, fue
el retor Quintiliano quien llamó
luz común a la vida; pero no
es la cuestión de citas, sino de

elucidar ese temblor con que
contemplamos los astros como lo
afín que se nos niega y nos dejó
reducidos a aquella voz que le

pregunta por su seno y nuestro sino
a la materia misma de que estamos
hechos, como si acaso no estuviera
en nuestros propios cuerpos el divino
hallazgo.
¿... elucidar he dicho?
¿Vamos
a la luz por la luz, no espira, esfera?

Antonio Carvajal

Casi la totalidad de los versos están encabalgados, hay un constante balbuceo en el poema, y el poeta carga de fuerza y acento palabras átonas. La distinción entre "espira" (vuelta de una espiral) y "esfera" es importante: el poema, con el constante encabalgamiento, se asemeja a una espiral, sensación reforzada por la grafía al final.

El grado mayor de violencia consiste en dividir una palabra en dos partes. Ocurre en el modernismo en la cesura del alejandrino (como hemos visto). Hay un ejemplo clásico que es la separación del sufijo "-mente" de los adverbios de modo, en recuerdo de la procedencia latina del compuesto con ablativo:

Quiero dormir, esta noche
que tú estás muerto; dormir,
dormir, dormir paralela-
mente a su sueño completo.

Juan Ramón Jiménez

me perderé en un laberinto de gusanos
(per
dida isla que a nadie interesa
per
dido en el bosque y no volver jamás.

Leopoldo María Panero

Además de su evidente función expresiva, el encabalgamiento se aprovecha de la indeterminación que crea entre sintaxis y ritmo métrico para explotar toda una serie de ambigüedades y anfibologías. La palabra, al quedar basculando entre un verso y otro, puede tener dos lecturas a la vez, produciendo una especie de dilogía u homofonía (Martínez García, 1975: 467):

¿Cómo, muerte, tenerte
miedo? ¿No estás aquí conmigo trabajando?

Juan Ramón Jiménez

Da miedo pensarlo, pero apenas me leen
los analfabetos, ni los obreros, ni los
niños.

Blas de Otero

En el último ejemplo, la ambigüedad producida por el primer encabalgamiento hace que asimilemos la universalidad de los lectores ("no me leen") a los lectores que selecciona el poeta: analfabetos,

obreros, niños; a la vez que hace más punzante la ironía, y expresa gráficamente esa separación del público. El encabalgamiento "ni los / niños" rompe la unión entre artículo y sustantivo haciendo que la ausencia de lectores alcance un grado de totalidad, como si se tratara de una reticencia para evitar la larga lista de no-lectores.

El encabalgamiento constituye también una técnica poderosa para "deslexicalizar" una imagen tópica, gastada:

Pero aguanta siempre,
firme frente al hueco,
este su seguro
servidor sin miedo

Gabriel Celaya

F) La rima

He dejado para el final el más artificioso de los procedimientos poéticos. Hasta tal punto esto es así que cuando se piensa en la poesía la gente tiende a dar este rasgo, más que la medida u otro cualquiera, como el propio del verso.

La rima es la igualdad de sonidos al final del verso. Los versos sin rima puede ser blancos, cuando se incluyen en una composición regular sin rima, y sueltos, cuando son versos que en una composición rimada carecen de rima.

En cuanto a los tipos de rima que existen en castellano tenemos fundamentalmente la rima consonante y la rima asonante. Para otros tipos especiales de rima puede verse Domínguez Caparrós (1993: 115-118). La rima consonante ofrece la idea de construcción, de monumentalidad, mientras que la rima asonante tiene un carácter más vago. Por eso es la preferida en las rimas de Bécquer, por ejemplo.

Rima interna es la que se produce no al final del verso sino dentro de él, a veces tiene un carácter sistemático, como en estos versos de Garcilaso de la Vega:

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
estrañas y espantosas poco a poco.
Nymphas, a vos invoco; verdes phaunos,
sátiros y silvanos, soltá todos

mi lengua en dulces modos y sotiles,
que ni los pastoriles ni el avena
ni la zampoña suena como quiero.

He separado los endecasílabos en dos partes para que se aprecie la rima. Con esto se produce un efecto similar al de la proliferación de encabalgamientos, pues los versos han de ser leídos con dos normas a la vez: una que respeta la extensión del verso endecasílabo, y otra obligada por la rima, que marca siempre un final de verso.

Otras veces se aprovecha esta posibilidad, no sistemáticamente, para provocar distintos efectos. En este ejemplo de Vicente Valero las rimas internas refuerzan la idea de monotonía que constituye el contenido del poema:

Sobre la mesa el peso del domingo, los platos,
las horas más espesas de nuestra voluntad,
los licores, el humo, la calma, los rumores

La rima formada por más de un elemento léxico tiene un función humorística o lúdica:

Y la luna en enaguas,
Como propicia náyade
Me besará cuando haya de
Abrevarme en sus aguas

Leopoldo Lugones

La riqueza de la rima depende tanto de su sonoridad como de sus efectos semánticos (Lotman, 1976: 58). Se califica generalmente a la rima de rica o pobre según su grado de dificultad y las sugerencias que provoque. Normalmente la rima categorial, es decir, la que hace rimar palabras de la misma categoría morfológica, especialmente cuando se trata de sufijos y desinencias, es más pobre, por esperada, que la que no actúa así. Por ejemplo, un soneto burlesco de Baltasar de Alcázar "contra un mal soneto" empieza precisamente incurriendo en el defecto de hacer rimas categoriales:

Al soneto, vecinos, al malvado,
al sacrílego, al loco, al sedicioso,
revolvedor de caldos, mentiroso,
afrentoso al señor que lo ha criado

En el siguiente ejemplo la rima es totalmente categorial hasta el punto de que se repite el lexema "dicha", con un prefijo:

Yo busqué la hermandad de la desdicha
En tu cáliz de aroma y soledad,
Y a tu ventura asemejé mi dicha,
Y a tu prisión mi antigua libertad.

Enrique Gil y Carrasco

Frente a estos ejemplos, el modernismo se precia de buscar rimas que no se sometan a un patrón tan sencillo. He aquí un ejemplo de Rubén Darío:

La andaluza hechicera, paloma arisca,
por ti irradia, se agita, vibra y quiebra,
con el lánguido gesto de la odalisca
o las fascinaciones de la culebra.

Riman en este serventesio un adjetivo y un sustantivo (arisca/odalisca), y un verbo y un sustantivo (quiebra/culebra). La pareja "quiebra/culebra" hace que el movimiento ondulante de ésta sea percibido como algo más violento, más quebrado de lo que es en realidad.

El virtuosismo llega a un grado supremo cuando se trata de rimar palabras esdrújulas, escasas en español y normalmente de origen culto. Tenemos un ejemplo soberbio en Jorge Luis Borges, que hace olvidar el hecho de que las dos palabras que riman sean sustantivos haciendo uso de un nombre propio y otro común:

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
Los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.

Un caso extremo de igualdad es el de las rimas de palabras homófonas, es decir, palabras distintas que se pronuncian de la misma manera. No suele darse a menudo ya que una de las funciones de la rima es acercar o aproximar lo distinto, y en el caso

de las palabras homófonas la proximidad ya se ha realizado anteriormente por la coincidencia del sonido:

Mía: así te llamas.
¿Que más harmonía?
Mía: luz del día;
mía: rosas, llamas

Rubén Darío

Es distinto el caso de la palabra que rima consigo misma. Se usó con alguna frecuencia en el Renacimiento y Barroco, y según señala López-Casanova (1994: 118) la rima, en este caso, pone de manifiesto un campo temático y hace destacar el carácter simbólico de las palabras rimadas. Un soberbio ejemplo muy reciente es el poema "Vida" de José Hierro:

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.

Grito "¡Todo!", y el eco dice "¡Nada!".
Grito "¡Nada!", y el eco dice "¡Todo!".
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.

No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada.)
Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

Otro ejemplo de rimas temáticas lo tenemos en un poema de Jorge Luis Borges ("Arte poética") del que sólo reproduzco el principio. Está compuesto de cuartetos, y en cada uno de ellos las palabras que riman son idénticas y establecen entre sí distintas relaciones: "agua/río, sueño/muerte, símbolo/años, ocaso/poesía, prodigios/Itaca, espejo/cara, interminable/mismo:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

Es importante constatar los cambios en el esquema de la rima de un poema. Por ejemplo, en "Adelfos" de Manuel Machado todos los serventesios riman en consonante (salvo alguna excepción), excepto el tercero que además de rimar en asonante rompe el esquema del serventesio (- A - A). Esto ocurre para ajustarse a su contenido: la renuncia a la forma supone una renuncia a la rima consonante, relacionada con lo cerrado y monumental:

En mi alma, hermana de la tarde, no hay contorno...
y la rosa simbólica de mi única pasión
es una flor que nace en tierras ignoradas
y que no tiene aroma, ni forma ni color.

En el famoso poema "Oriental" de Zorrilla el paso de la rima consonante a asonante incide en la significación. El texto comienza como un romance con la rima en "a-a" en la voz del narrador. Cuando habla el moro para convencer a la cristiana cautiva aparece la rima consonante y la estrofa cambia a cuartetas. Cuando responde la cristiana lo hace de nuevo usando la asonancia original del romance en "a-a". Hay una pequeña intervención del moro devolviendo su libertad a la cristiana (en cuartetas) y se cierra con la voz del narrador en romance: "Y dándola su caballo / y la mitad de su guardia, / el capitán de los moros / volvió en silencio la espada". Es claro que esta alternancia de rimas distribuye dos espacios de discurso: el discurso del moro, retórico, y preciosista, para convencer a la cautiva con la demostración de sus riquezas ("Yo te daré terciopelos / y perfumes orientales, / de Grecia te traeré velos, / y de Cachemira chales"), frente al discurso de la cautiva y el narrador que se encuentran hermanados por usar el mismo tipo de asonancia: desde el principio el punto de vista del narrador es solidario con la cautiva cristiana. Y frente a la exuberancia verbal que presenta el discurso del moro con sus rimas consonantes, el discurso cristiano de la cautiva es sencillo en su asonancia a-a, además de ser el romance un producto típicamente castellano.

Pero la rima tiene sobre todo una función dialéctica, en relación con la semántica del poema: agrupa bajo la semejanza fónica lo diferente y descubre diferencias en lo semejante (Domínguez Caparrós, 1993: 129). Veamos la estrofa que abre la "Oda de la noche serena", de Fray Luis de León:

Cuando contemplo el cielo,
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado.

Tenemos una rima de contrarios que distribuye la estrofa en dos espacios contrapuestos (cielo / suelo y adornado / rodeado, sepultado). Sin embargo, las palabras, por el hecho de rimar, se encuentran de algún modo vinculadas. Aquí, en concreto, convergen en el punto de vista del poeta que se siente a medio camino entre el cielo y el suelo, integrante de los dos mundos, pero de ninguno por completo.

En este ejemplo de Quevedo la rima une dos realidades en una cosmología amenazante: los montes que suben hasta el cielo y las estrellas que acechan:

Oh tú que inadvertidos peregrinas
de osado monte cumbres desdeñosas,
que igualmente vecinas
tienen a las estrellas sospechosas.

Acabo esta sección con un ejemplo de poder simbólico y temático de la rima contrastando dos romances de Lorca sobre el mismo motivo. En el "Prendimiento de Antoñito el Camborio en el Camino de Sevilla" la rima asonante es ó-o, de un timbre más oscuro, dominada además por lo simbólico del nombre del gitano: "Camborio", en un poema en que se juega con su identidad:

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre, con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie
ni legítimo Camborio.

Sirve, por lo demás, para relacionar el apellido con otros elementos del mundo gitano: toros, garboso, plomo, tricornios, calabozo, potro...

Sin embargo, en "Muerte de Antoñito el Camborio" la asonancia es aguda, en "i", vocal también aguda. Es un reflejo del grito y tiene un valor simbólico: por una parte pone de manifiesto el lugar de la muerte "Guadalquivir" relacionando la muerte con el fluir de la sangre; y apunta al verbo central, la palabra clave que domina la asonancia ("morir"):

> Acuérdate de la Virgen
> porque te vas a morir.

4.3.3. Aspecto gráfico

Aunque el poema nace como una entidad fundamentalmente sonora, la imprenta introduce la posibilidad de jugar también con sus capacidades pictóricas. La misma tipografía propia del verso, con renglones que no llegan a cubrir todo el ancho de la página, es una indicación para el ojo que obliga a una lectura distinta a la de la prosa. Los procedimientos a que se puede someter la grafía van desde el uso de distinta tipografía hasta la figuralidad pictórica del poema (Cesare Segre, 1985: 63-68; Domínguez Caparrós, 1982: 38-39). Tenemos una lista amplia de todos estos procedimientos en López Casanova (1994: 134-142), que voy a seguir a grandes rasgos:

a) Distribución gráfica de los versos regulares. En el poema de Luis Rosales: "La última luz", la disposición gráfica de los versos (se trata siempre de endecasílabos) diferencia los espacios del "yo" y del "tú". Y en este ejemplo de Rubén Darío, la supresión de un hemistiquio, perceptible gráficamente, tiene una función icónica:

> Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
> a veces me parece que el camino es muy largo,
> y a veces que es muy corto...

El verso de Jorge Luis Borges (en cursiva) no es más corto por su medida (es un endecasílabo, como sus compañeros) pero sí lo es por su tipografía, lo cual concuerda con el sentido: el vacío tipográfico es también un signo del vacío que espera el poeta:

> Groussac o Borges, miro este querido
> Mundo que se deforma y que se apaga
> *En una pálida ceniza vaga*
> Que se parece al sueño y al olvido.

b) Uso de relieves grafemáticos: mayúsculas, tipo de letra, faltas de ortografía. Se relacionan por lo común estos fenómenos con la poesía contemporánea y de vanguardia, pero ya en el Siglo de Oro el uso de mayúsculas era practicado por Fernando de Herrera para hacer que los apelativos metafóricos de su amada fueran a la vez su nombre propio: "Luz, Estrella".

En el poema "Me falta una palabra...", de Ángel González, aparecen en cursiva las interrupciones o las irrupciones del mundo que sufre el poeta en su empeño creador:

> Me falta una palabra, una palabra
> sólo.
> *Un niño pide pan; yo pido menos.*

En César Vallejo:

> Vusco volvvver de golpe el golpe.
> Sus dos hojas anchas, su válvula [...]
> su condición excelente para el placer,
> todo avía verdad.

la falta de ortografía y la repetición insistente de la "v" sirven para poner de relieve y dar unidad a la acción de "busco volver", que no sólo queda subrayada por la aliteración, sino por la grafía; además, vemos que la "v", como un símbolo, recorre todo el poema: "válvula", porque su forma es efectivamente de "dos hojas" y su repetición la ensancha. Hasta que al final desembocamos en el juego

que no es sólo etimológico sino etimográfico: "todo avía verdad", la idea de tener y de continuidad se unen aquí en la repetición de la "v", y es quizá este verso el que dicta el comportamiento de la grafía del resto del poema. Este efecto no se podría conseguir escuchando el poema, sólo leyéndolo.

Incluyo aquí los casos de amalgamiento y condensaciones semánticas:

Golosa de caricia y de Yoteamo

Leopoldo Lugones

c) Supresión de los signos de puntuación. La ausencia de puntuación (Núñez Ramos, 1992: 128) rompe la estructura argumentativa, lógica del poema, y favorece un movimiento rítmico más rápido, subraya la idea del poema como totalidad y otorga al lector un mayor grado de iniciativa en la ejecución oral del poema y, paralelamente, en la construcción del sentido. Sin llegar a la supresión de todo signo de puntuación el poeta puede jugar con su diferente uso, como muestra el capítulo que dedica a esta cuestión Amado Alonso (1979) en la poesía de Neruda.

Juan Gelman elimina todos los signos de puntuación en sus poemas, pero marca las pausas con barras:

COMENTARIO XVIII (gardel y lepera)

Sucede que / de día / de noche / soy
el castigado por tu ausencia / vos linda como un sol /
y tenés piecesitos como dulce esperanza
que andan por mi saliva como

tus ojos / soñándome / olvidándome /
sangrándome de adiós / o como
el arroyito de pelo que
llevo escondido como un fuego...

d) Iconismo gráfico: el poema intenta representar casi pictóricamente aquello de lo que habla:

El reloj
(fuga de las horas
que caen)

c
o
m
o
l
a
p
l
o
m
a
d
a

tiene el dedo en la boca.

Eliodoro Puche

Pero entre los ojos vivos de los
dos dos.

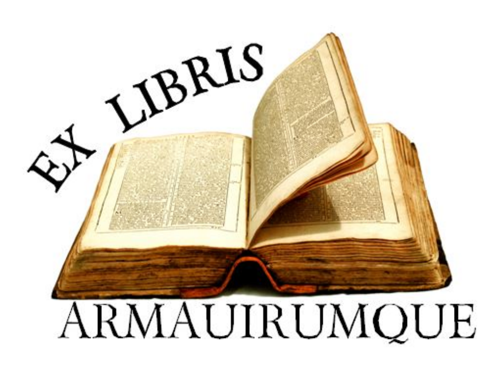
Rogelio Buendía

Por este camino llegamos al caligrama, popularizado por Apollinaire, pero que ya conocían como técnica compositiva los poetas alejandrinos (Domínguez Caparrós, 1982: 39); y al letrismo.

Un último paso en este sentido son los poemas constituidos por una pura imagen gráfica, desprovista casi completamente de texto, como en Fernando Millán y José-Miguel Ullán.

Notas

1 La bibliografía sobre los tropos es abrumadora. Puede consultarse, para un estudio más extenso, cualquier manual de retórica o de figuras literarias, pero es especialmente atractivo el libro de José Antonio Mayoral (1993), que tiene la ventaja de tomar sus ejemplos de la poesía española de los Siglos de Oro.



5

PRAGMÁTICA DEL POEMA

Se ha dicho que los actos de habla ocurridos en los poemas son parasitarios o devaluados. Esto es verdad si tenemos en cuenta la comunicación que se establece en el exterior del poema, es decir, entre un autor real y un lector real. Sin embargo, dentro del poema se crea una comunicación virtual que funciona, con peculiaridades según veremos, al modo de la comunicación cotidiana. Según una acertada apreciación de Barbara H. Smith el poema no es la representación de cosas, sino de un discurso sobre cosas (Smith, 1978: 25). Idea compartida por Richard Ohmann (1987: 28), y Martínez Bonati (1983: 128) para los que el poema es la representación de una comunicación en la que el lector debe suponer todas las condiciones que hacen que dicha comunicación funcione. Así, pues, un rasgo destacado de la lírica será su escasa circunstanciación, que hace que el lector reconstruya imaginativamente todos los elementos de la enunciación (Cabo, 1997: 15).

Es necesario distinguir, pues, entre los tres niveles de comunicación que se producen en el poema (Smith, 1987: 39; Levin, J., 1979): hay una comunicación interna establecida entre los personajes explícitamente presentes en el texto, una comunicación externa entre autor y lector reales, y una comunicación que media entre las dos y en que los participantes son autor y lector implícitos o

autor en cuanto poeta y lector en cuanto receptor de poesía. Las complicadas relaciones entre estos tres niveles de comunicación darán como producto la complejidad de la poesía lírica.

En este capítulo voy a centrarme en la pragmática intratextual, es decir, en la comunicación que se produce dentro del poema entre un hablante ficticio y un oyente igualmente ficticio. Evidentemente, la manera en que se produce esta comunicación (natural, fallida, deficiente) nos va a dar datos sobre el autor implícito, como instancia delegada del autor real o de su intención.

A efectos metodológicos, pues, todo poema es la ficción o la imitación de una acto comunicativo. Claro que habrá casos en que la voz que habla en el texto se identifique casi por completo con la del autor de carne y hueso, y habrá casos en que se intente negar todo tipo de comunicación (el poeta no pretende representar un acto de comunicación y se centra únicamente en el lenguaje como constructor de realidades y juegos). Sin embargo, en ambos casos (el de la comunicación casi directa y en el de la negación de la comunicación) tenemos que aplicar un criterio pragmático, ya que por muy cerca que esté la voz del hablante poético de la del autor habrá que conservar, preventivamente, esa barrera de la ficción (por muy fina que sea) para considerar que estamos en el terreno de la poesía (de lo contrario, estaríamos ante una confesión o confidencia, que no son desde luego géneros literarios). Por otra parte, por muy deficitaria que sea la comunicación, siempre que se usa el lenguaje es con la intención de comunicar, aunque sea la falta de comunicación: el sólo uso de la palabra indica una comunidad (hablante, oyente, código, etc.), de lo contrario, estaríamos en el silencio.

En teoría, el nivel pragmático es el más abarcante de todos, pues es la relación con el contexto (en sentido amplio) la que hace que la selección y formalización discursiva se realice en un sentido u otro. Trataré aquí cuatro cuestiones: la presencia de los interlocutores en el poema (deícticos de persona), los deícticos de lugar y tiempo, los actos de habla y los casos de intertextualidad.

5.1. Deícticos de persona

La aparición y relaciones que se establecen entre las distintas personas da lugar a lo que se ha llamado actitudes líricas o "figuras pragmáticas" (López Casanova, 1994: 60-74) y que ya

hemos tenido ocasión de esbozar al hablar de los géneros (recuérdese la división de Wolfgang Kayser entre enunciación lírica, apóstrofe lírico y lenguaje de canción). La clasificación de Juri Levin es más abarcadora que la de Wolfgang Kayser, y es la que aquí me propongo seguir. Parte este autor de la distinción entre poemas egóticos (de primera persona), y poemas apelativos (de segunda persona). Su combinación produce distintos tipos poemáticos que iré incluyendo en los apartados de las distintas personas. Caso aparte lo constituyen los poemas en que se producen cambios bruscos de interlocutor.

5.1.1. Primera persona

El "yo" que aparece en el poema, como todos los demás elementos, es una construcción del propio texto (Ohmann, 1987: 33; Stierle, 1977: 436), es una voz que habla a otra voz. Al tratarse de una comunicación simulada, el poema siempre está dicho desde un "yo", aunque no aparezca explícito. De hecho, gran parte del tono del poema depende de la actitud que tome el "yo" respecto a sí mismo, los otros, o el contenido evocado (distancia, cercanía, complicidad, rechazo, etc.).

Siguiendo la clasificación de Levin encontramos los siguientes tipos poemáticos en que aparece explícitamente el "yo", lo que él llama textos del tipo I.

A) Primera persona propia

El "yo" explícito puede identificarse con el autor real y el "nosotros" con un grupo restringido que incluye al autor real. Esta identificación implica una característica negativa: la ausencia de marcas en el texto que nos indiquen que el poeta habla a través de la boca de un personaje ficticio.

Esta aparición explícita del "yo" puede darse con apelación a un "tú" o sin ella. En el segundo caso, el poema es una pura expresión del "yo" en cuanto tal, y, como dice Juri Levin, es la modalidad propia de la confesión o del diario. En esta modalidad encontramos poemas de tipo autobiográfico como la "Autobiografía" de Luis Rosales, "Para que yo me llame Ángel

González", de Ángel González, o el "Retrato" de Antonio Machado. En este último, las esporádicas apelaciones a un "vosotros" no son más que salidas retóricas que confirman el discurso nuclear del "yo". Este tipo de poemas constituyen tematizaciones del "yo", y plantean, por lo común, el problema de la identidad, como puede verse en este ejemplo de José Bergamín:

Como si no fuera yo
el que me voy persiguiendo,
me encuentro huyendo de mí
cuando conmigo me encuentro.

En otras ocasiones la intención del "yo" no es explicarse a sí mismo, su identidad, sino que se coloca en determinada situación desde la que habla. Es el caso del poema de Lope de Vega: "A mis soledades voy"; o el de Manuel Altolaguirre que comienza:

Era mi dolor tan alto,
que la puerta de la casa
de donde salí llorando
me llegaba a la cintura.

En este caso no se trata de una circunstancia sólo vivible por el poeta, sino que da salida al dolor (sin objeto) que cada uno puede hacer suyo. En poemas así el "yo" se adscribe directamente a un deseo, sentimiento o pensamiento que, en tanto que anónimo, puede ser compartido por cualquier lector u oyente.

Si esta aparición del "yo" como portador de deseos, sentimientos, circunstanciado, en fin, tiende a la segunda persona, la modalidad del "yo" testigo puede llegar a convertirse en un poema en tercera persona. El "yo" en estos casos sirve simplemente para darnos la visión de un objeto o una escena exterior, que tiene de alguna manera, al ser seleccionado, un poder simbólico para el hablante. Sirva este ejemplo de José Martí:

Yo no puedo olvidar nunca
La mañanita de otoño
En que le salió un retoño
a la pobre rama trunca.

La mañanita en que, en vano,
junto a la estufa apagada,

Una niña enamorada
Le tendió al viejo la mano..

El "yo", al instaurarse como fuente, justifica las transformaciones metafóricas del poema. En este texto de Jorge Carrera Andrade, "El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel", las metáforas para la torre "Eiffel" están tomadas del mundo referencial del "yo" que habla:

Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo.
Con tu copa de cielo redondo
y abierta por los túneles del tráfico,
eres la ceiba máxima del Globo.

Suben los ojos pintores
por tu escalera de tijera hasta el azul.

Alargas sobre una tropa de tejados
tu cuello de llama del Perú [...]

Hierro para marcar el rebaño de nubes
o *mudo centinela de la edad industrial.*
La marea del cielo
mina en silencio tu pilar.

En todos los casos (el de la confesión, el "yo" circunstancial y testigo), puede ocurrir que el sujeto se presente explícitamente con el mismo nombre del poeta. No hay que olvidar aquí la advertencia de Ohmann (1987: 32) de que en poesía los nombres conservan su referencia pero no se usan para referir. Así, la aparición del poeta con su propio nombre puede crear diversos efectos que no hay que confundir con la de referencia. Por una parte produce la ilusión de cercanía y establece el poema como una verdadera comunicación según ocurre en Ángel González:

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el mundo.

Pero, por otra parte, se puede crear un efecto de extrañamiento, de desdoblamiento y distancia. Así este ejemplo de Jorge Luis Borges:

Creo en el alba oír un atareado
Rumor de multitudes que se alejan;
Son lo que me ha querido y olvidado;
Espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

B) Primera persona ajena

Es el caso en que, por determinadas marcas textuales, el "yo" no puede identificarse con el autor real. Se trata de la aparición de un yo-personaje. Las señales que nos indican la aparición de la voz ficticia ocurrirán normalmente en el título, pero también dentro del mismo poema con la autodenominación del "yo", o porque sea imposible adscribir ciertos enunciados al poeta. En el famoso poema de Jorge Luis Borges "Poema conjetural", el yo-personaje se identifica onomásticamente dentro del poema:

Yo que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida

Recibe esta técnica el nombre de monólogo dramático (Eliot, 1953; Langbaum, 1996), poema monologado, o poema-monólogo (*Rollengedichte*) (Kayser, 1976: 250). Eliot considera imprescindible para ello que el personaje que habla sea identificable y reconocible por el lector, sin embargo, podemos hallar casos en que el poeta ponga su discurso en boca de un ser inanimado o un personaje desconocido. Debemos extender, por tanto, el alcance del monólogo a todo poema en que el poeta ofrezca una señal de que no es él mismo el que habla.

• Cuando los poemas están puestos en boca de personajes históricos o culturalmente marcados (personajes de ficción, figuras míticas, etc.) exigen cierta cultura para su interpretación: son una especie de juego intelectual que nos propone el poeta. Por ejemplo, Rubén Darío escribe un soneto de Góngora a Velázquez y su respuesta por el pintor, y Antonio Colinas habla por boca de Casanova en "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein". En estos casos la relación con el poeta puede ser de afinidad o irónica, según el tipo de discurso que el poeta atribuya a su personaje. En el poema "El insomnio de Jovellanos", Luis García

Montero pone en boca de Jovellanos un discurso con el que se identifica como poeta cívico:

> El mar nos cubrirá,
> pero han de ser las huellas de un hombre más feliz
> en un país más libre.

En el siguiente fragmento de José Hierro, el personaje que habla es Johannes Brahms, pero en el discurso se introduce la voz del poeta confundiendo el nombre de la amada, de manera que el poeta se funde con la voz imaginaria que habla:

> Eres mi amor, mi amor, Paula, Clara quise decir.
> Y cuanto tiempo, Paula, digo Clara,
> sin ti y sin mí. Las diligencias
> parten sin mí y sin ti.

Otras veces el personaje culturalmente marcado no es un personaje histórico, sino de ficción. Así, de Antonio Colinas tenemos: "Ensoñación de Fabrizio del Dongo en Grianta", donde el "yo" es el protagonista de la Cartuja de Parma. Otras veces es el representante o el ejemplo de un tipo de vida, como ocurre en la sección del *Canto general* de Pablo Neruda "La tierra se llama Juan", donde muchos personajes cuentan su martirio, su sacrificio en primera persona:

> En Monterrey murió mi padre,
> Genovevo Gutiérrez, se fue
> con Zapata...

Puede darse también el caso de que el personaje carezca de capacidad discursiva en la realidad: un objeto, una entidad abstracta, etc. En el poema "Castilla" de Guillermo Carnero, el "yo" que habla es la propia Castilla, pero aparece a la vez metaforizada como un caballo, es Castilla que cabalga:

> Porque mi cuerpo es ancho como un río.
> De mar a mar, recuerdo, he galopado, una
> y otra vez, levantando bastiones y murallas,
> he galopado, quiero vivir, he galopado
> para dejar atrás ese bosque de muros,

he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
de sillares marchitos y argamasa candente
de mar a mar.
Mi cuerpo es ancho como un río.

No hay que confundir el monólogo poético, con el fenómeno de la heteronimia. En el monólogo un poeta pone en boca del personaje unas palabras, en el caso de la heteronimia el poeta inventa a su vez otro poeta. Ahí están los heterónimos de Pessoa y los complementarios de Machado.

Importa tener en cuenta que cuando el "yo" es fingido puede dirigirse a un "tú" determinado o imposible, según las modalidades de Levin. Un ejemplo lo tenemos en otro poema de José Hierro, en que Lope de Vega se dirige a la noche, y éste es el fragmento que nos interesa:

Pido a la noche que se vaya. Hasta mañana, Noche.
Déjame que descanse. Cuando amanezca regaré el jardín...

El propio Lope de Vega tiene una epístola cruzada entre dos personajes legendarios de Ariosto: "Epístola de Alcina a Rugero".

Entre el "yo" propio y el "yo-personaje" se desliza un "yo" irónico de difícil catalogación (Ballart, 1994: 384). El problema con él es que no se puede considerar exactamente una identificación con el autor, pero tampoco llega a constituir un monólogo dramático, al no ser un personaje identificable por el lector como distinto del poeta. Se trata de un "yo" elusivo, facticio. En un poema de J. A. Goytisolo, "Aporto nuevos síntomas" sólo sabemos del hablante que es un paciente en una sesión de psicoanálisis, al cual le pesan crímenes de este calibre: matar un perro en un descampado, matar lagartos a balines, peleas infantiles, etc. La ironía se concentra al final en un sabroso coloquialismo:

... tantas cosas
que, cuando estoy despierto, me dan risa,
pero que pesan dentro, en esos sueños
pavorosos, doctor, como le digo.

El "yo" irónico aparece también en este fragmento de Ángel González:

Lo ideal en estos casos
sería morirse de muerte natural,
hacer un gesto agrio,
estirarse
definitivamente,
y marchar con cuidado
para que nadie pueda
darse por ofendido.

Pero no siempre el "yo" hablante aparece de modo tan explícito. Si, según hemos visto, en los poemas del yo-testigo el sujeto puede convertirse apenas en un sustento para la enunciación del mundo, otras veces los poemas que hablan sobre el mundo pueden estar refiriéndose al sujeto. En ocasiones el "yo" viene indicado o apenas sugerido por un adjetivo posesivo, lo que ofrece un tono de pudor a todo el poema. Es lo que pasa con un soneto de Borges, titulado "La lluvia", en que el "yo" se camufla en principio en una descripción objetiva, después en una discreta tercera persona "quien la oye", y por fin irrumpe en forma de posesivo "mi padre", en una explosión del sentimiento que ya venía coloreando todo el poema:

Bruscamente la tarde se ha aclarado
Porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae y cayó. La lluvia es una cosa
Que sin duda sucede en el pasado.
Quien la oye caer ha recobrado
El tiempo en que la suerte venturosa
Le reveló una flor llamada rosa
Y el curioso color del colorado.

Esta lluvia que ciega los cristales
Alegrará en perdidos arrabales
Las negras uvas de una parra en cierto
Patio que ya no existe. La mojada
Tarde me trae la voz, la voz deseada,
De mi padre que vuelve y que no ha muerto.

C) *Primera persona generalizada*

Aparece un "nosotros" que es genéricamente el hombre, la humanidad, o un grupo determinado e identificable de perso-

nas en el que el "yo" se incluye como portavoz. Ejemplo de la primera actitud lo tenemos en Antonio Machado:

Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos.

Gabriel Celaya, en el poema "España en marcha", se erige en portavoz de los españoles "nuevos":

No reniego de mi origen,
pero digo que seremos
mucho más que lo sabido, los factores de un comienzo.

Españoles con futuro
y españoles que, por serlo,
aunque encarnan lo pasado no pueden darlo por bueno.

Ejemplo de uso del "nosotros" irónico, en que el autor crea el discurso de un grupo del que se distancia, es el poema "Las viejitas democráticas", de Mario Benedetti, cuya primera estrofa dice:

Nosotras las viejitas democráticas
ni huesos conseguimos para el caldo
pero como escuchamos Radio Carve
nosotras le tenemos miedo al cambio.

Me voy a detener en un poema de Justo Jorge Padrón que contiene un interesante juego desde el punto de vista pragmático con el "nosotros". Ya su título (y primer verso) es significativo: "Y si Dios se cansara de nosotros". Inmediatamente tendemos a interpretar este "nosotros" como la especie humana, interpretación reforzada además por el hecho de que el "nosotros" está puesto en relación con Dios. El poema desarrolla, después, con resonancias bíblicas, efectos de la maldición divina ("una lepra de tiempo por la piel", "la sed y la angustia"), efectos que van pasando a un plano más concreto y actual que identificamos sin vacilar como atributos de la vida humana moderna: "sórdidos trabajos / que nos irían reduciendo a sombra / y rutina la vida". Al dar como hipotética una situación que en realidad existe, intuimos que el hablante no se incluye ni a sí mismo ni al grupo de que es portavoz dentro de la especie huma-

na, suposición que se confirma al final: "seríamos la especie [...] que es la raza humana".

El poeta ha defraudado nuestras expectativas, y con ello ha saturado el contenido emocional del poema. Ha jugado con una regla pragmática que nos obliga, si no hay nada que explícitamente lo contradiga, a leer "nosotros" como "los hombres en general". El poeta, al situarse fuera de la especie humana, puede identificarse con alguna entidad intermedia entre Dios y los hombres (los ángeles) pero no hay constancia explícita de ello en el poema. El hecho de aislar la raza humana y ver la maldición desde fuera la hace más patente, más fríamente cierta, pero a la vez ocurre que no podemos olvidar la presuposición que se arrastra desde el principio del poema: que quien dice "nosotros" debe por fuerza pertenecer a la humanidad. Así, se crea un "nosotros" patético, que es y no es al mismo tiempo quien dice ser y por tanto, también, su relación con Dios es indecidible; la hipótesis es un absurdo como es absurda la consecuencia: que exista la raza humana tal y como la conocemos.

5.1.2. Segunda persona

La segunda persona adopta las siguientes modalidades, según la clasificación de Juri Levin: determinada, imposible, generalizada y autocomunicativa.

A) Segunda persona determinada o propia

El hablante se dirige a alguien que podemos identificar con un preciso destinatario real (singular o colectivo, interlocutor, auditorio...), por muy indefinido que sea, y que es capaz de recibir la comunicación que se le dirige. Es el tipo de comunicación convencional.

Los grados de identificación de este "tú" real varían desde la aparición con nombre propio hasta la simple huella que es el pronombre. Jesús Maestro (1994: 15-17) distingue entre dialogismo hacia el sujeto interior (simple o múltiple) y dialogía en la enunciación lírica, dependiendo de si el "yo" que habla se dirige a un "tú" (o varios) que aparece objetivado en el texto, o si el

"tú" no aparece explicitado, sino simplemente postulado (en su naturaleza virtual) por la enunciación (interrogaciones, etc.).

Ejemplo de poema con apelación explícita e identificable es todo tipo de epístolas, o los poemas petrarquistas dirigidos a la amada, que aunque sin identificar por el nombre, sabemos dirigidos a un destinatario concreto. Es el caso, por ejemplo, del soneto de Luis de Góngora que empieza: "De pura honestidad templo sagrado" y acaba:

> ídolo bello, a quien humilde adoro,
> oye piadoso al que por ti suspira,
> tus himnos canta, y tus virtudes reza.

Aquí, aunque no conocemos la identidad del interlocutor, sabemos que el poeta está pensando en alguien concreto al dirigirle un ruego.

Del mismo Góngora es este soneto en que el hablante identifica onomásticamente a su interlocutor (Juan Rufo):

> Cantaste, Rufo, tan heroicamente
> de aquel César novel la augusta historia
> que está dudosa entre los dos la gloria,
> y a cuál se deba dar ninguno siente.

No siempre el interlocutor onomásticamente identificado tiene que ser un personaje reconocible. A veces el nombre propio se usa para concretar simplemente al interlocutor y dar con ello la sensación de una comunicación real. Es el caso de este poema de José Martí, en que el nombre propio ("buen Pedro") responde más a un tipo que a una identificación personal:

> Dicen, buen Pedro, que de mí murmuras
> Porque tras mis orejas el caballo
> En crespas ondas su caudal levanta:
> ¡Diles, bribón, que mientras tú en festines...

En cualquier caso, en estos poemas el lector tiene la sensación de asistir a una conversación que no va dirigida a él, y es importante señalar el papel de los actos de habla, ya que en una comunicación de este tipo se cumplirá alguno de ellos (súplica, agradecimiento, promesa, petición de perdón, etc.) y será la for-

ma afortunada o no de hacerlo lo que presente interés en el poema. Pero me detendré en ello en otro apartado.

No siempre, empero, la aparición de interlocutores concretos (si no reales) garantiza la existencia de una comunicación real. Abundan las ocasiones en que la aparición del "tú" no conlleva una apelación, sino que se trata de monólogos en el que el "tú" es representado pero no necesariamente apelado. Es el caso del fragmento que abre *La voz a ti debida* de Pedro Salinas:

> Tú vives siempre en tus actos.
> Con la punta de tus dedos
> pulsas el mundo, le arrancas
> auroras, triunfos, colores,
> alegrías: es tu música.
> La vida es lo que tú tocas.

El "tú" es invocado, pero no necesariamente se le dirige el enunciado. En realidad lo que el poeta hace aquí es hablar de sí mismo, como se demuestra al final de esta sección del poema:

> Y nunca te equivocaste,
> más que una vez, una noche
> que te encaprichó una sombra
> –la única que te ha gustado–.
> Una sombra parecía.
> Y la quisiste abrazar.
> Y era yo.

Ejemplo similar es el poema de Justo Jorge Padrón "Raquel" dirigido a la niña, pero sin que haya un diálogo real, ya que no se requiere una respuesta. Se trata de hablar del propio "yo" como también muestra el final:

> En este instante ríes, me acompañas,
> y en tu fragilidad me siento protegido
> y no escucho la calle,
> ni el inquietante día que comienza.

Se da el caso incluso de que la persona apelada sea un puro sustento para desarrollar un discurso generalizante: "Epístola moral a Fabio".

B) Segunda persona imposible o impropia

El poeta se dirige a un destinatario concreto claramente imposibilitado de recibir la alocución. Puede tratarse de animales, objetos naturales, ideas abstractas, etc. Ocurre, por tanto, un proceso de humanización (personificación) del interlocutor sólo por ser receptor de una comunicación, hasta el punto de que el poeta puede llegar a identificarse con él, como ocurre en el poema de León Felipe "Como tú...".

Ejemplo prototípico de advocación a la naturaleza es el "Himno al sol" de Espronceda. Pedro Salinas, por su parte, se dirige a su dolor en estos versos:

No quiero que te vayas,
dolor, última forma
de amar...

Y José Martí se dirige a su propio verso como un compañero de camino que alivia su carga vital:

Yo te quiero, verso amigo,
Porque cuando siento el pecho
Ya muy cargado y deshecho,
Parto la carga contigo.

Aquí el verso adquiere rasgos humanos, la relación con la poesía no es la del artífice, sino la del amigo agradecido.

También puede dirigirse la voz a un muerto, como ocurre normalmente en las elegías.

C) Autocomunicación

El "tú" se identifica con el "yo", el poeta se dirige a sí mismo como a un "tú". Esta técnica recibe diversos nombres: "desdoblamiento", "imagen en el espejo" (López Casanova, 1982: 153-164), o "desdoblamiento textual del Yo autorial" (Maestro, 1994: 15-17). Ejemplo claro de desdoblamiento es un poema de J. M. Caballero Bonald en que el mecanismo aparece explícito. El poema se titula "No sé de dónde vienes", y ése es precisamente su

primer verso. Comienza el poema cuestionando a un "tú": "Acaso tú no vengas de procedencia alguna / o es posible que ya estuvieses dentro...". Y el final desvela el misterio:

> ...a ti, que eres mi hermano, que eres yo mismo
> lejos de mi memoria, a ti, a quien
> conozco tanto, a quien convivo tanto,
> a ti, a quien ignoro.

López Casanova (1982: 187-196) considera también la tercera persona como un caso de desdoblamiento bajo el nombre de "enunciación encubridora"; pero la cuestión no está del todo clara, ya que el "él" obliga siempre a buscar un referente objetivo o puede tener una significación universalizante pero es escasamente reflexivo. Si el autor incluye a un "él" en el poema debe considerarse como una descripción exterior, a no ser que explícitamente diga lo contrario.

A veces el poeta se dirige a una parte de su cuerpo o de su vida espiritual (López Casanova, 1994: 68), situación que estaría a medio camino entre una alocución a un receptor imposible o una alocución a sí mismo tematizando algunas de sus partes. Sirva de ejemplo la apelación a los pasos (desde el petrarquismo) que se desgajan del poeta como una voluntad autónoma que actúa contra la suya:

> Pasos míos, ¿adónde me lleváis?
> ¿por qué verdes veredas?
> ¿a qué rincones plácidos o lugares de duelo?
>
> *Ricardo Molina*

León Felipe habla a su corazón:

> Corazón mío...
> ¡qué abandonado te encuentro!...
> Corazón mío... estás
> lo mismo que aquellos
> palacios deshabitados
> y llenos
> de misteriosos
> silencios...

En este verso de Antonio Machado es difícil decidirse entre interpretar el "tú" como el impersonal universalizante, o como un desdoblamiento del "yo": "¿Y ha de morir contigo el mundo mago...?".

Por cuanto este tipo de "tú" esconde un "yo" podemos pensar en casos en que cumpla las mismas funciones que la primera persona que hemos visto antes: yo-testigo y yo circunstanciado. No obstante, es verdad que al elegir esta modalidad se hace hincapié en la pregunta sobre la propia identidad y así estaríamos más cerca del "yo" tematizado que veíamos al principio.

D) Segunda persona generalizada

Con el uso de la segunda persona del plural tenemos una doble posibilidad: que se trate de un interlocutor universal (el poeta se dirige a la humanidad en su conjunto), o que se trate de la ampliación de un auditorio concreto (un "vosotros" determinado).

Si el "vosotros" es la extensión de un "tú" estamos en el mismo caso de la apelación a un interlocutor concreto. El yo, aparezca o no, se siente separado o distinto del grupo al que apela y se usa, por ejemplo, en la *recriminación*:

> Hombres necios, que acusáis
> a la mujer sin razón,
> sin ver que sois la ocasión
> de lo mismo que culpáis.
>
> *Sor Juana Inés de la Cruz*

Un ejemplo del vosotros en que no hay recriminación, sino petición de ayuda:

> Venid todos y ayudadme
> a sacudir este árbol.
> ¿No veis que solo no puedo?
> Venid pronto,
> que el fruto ya está dorado.
> Venid pronto,
> antes de que a las estrellas
> se las coman los gusanos.
>
> *León Felipe*

Ejemplo del vosotros en que el poeta se incluye en el grupo apelado, de José de Espronceda:

Españoles, llorad; mas vuestro llanto
Lágrimas de dolor y sangre sean...

En caso de que la apelación sea a la humanidad, la voz que habla se impersonalizará hasta tal punto que no pueda ser considerada como humana; habrá, no obstante, un elemento irónico en ello, como en el poema del "nosotros" que hemos visto de Justo Jorge Padrón. El ejemplo es de Vicente Aleixandre:

Miráis. Ahí el dintel, con su dicción antigua,
granito perdurable, sonando, prefiriendo.
Al fondo, luz: cristales. Y si en la luz entráis
veréis esta quietud que huerto fue o ha sido.

E) Apelación sin "yo" explícito

La alocución sin "yo" explícito, tanto dirigida a un "tú" determinado como imposible tiene escasos ejemplos y se acerca y es un correlato, según Juri Levin, de la fórmula mágica y del conjuro. Aquí el hablante puede ser cualquiera, pero su desaparición pone en un plano de protagonismo absoluto al "tú", que queda casi como el verdadero enunciador. El "yo" adopta la voz de una verdad universal o se erige en portavoz de una comunidad, y su identidad queda así completamente diluida. Es ejemplo este poema de Rubén Darío, que constituye un apóstrofe al cisne, apelación por otra parte imposible:

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal!

O este ejemplo de José Martí en que está claro el sentido universalizante de la ausencia del "yo":

¿Del tirano? Del tirano
Di todo, ¡di más!: y clava
Con furia de mano esclava
Sobre su oprobio al tirano.

No obstante, esta técnica admite grados: hay poemas alocutivos en los que el "yo" aparece como un mero soporte de la enunciación, y lo que importa en verdad es la apelación, no el contacto real entre un "tú" y un "yo". Por ejemplo, en "Canción a una muchacha muerta", de Vicente Aleixandre, el "yo" no aparece individualizado, sino como sostén de la alocución:

Dime, dime el secreto de tu corazón virgen,
dime el secreto de tu cuerpo bajo tierra,
quiero saber por qué ahora eres un agua,
esas orillas frescas donde unos pies desnudos se bañan con espuma.

5.1.3. Tercera persona (singular y plural)

Son los poemas que, según Juri Levin, no tienen emisor ni destinatario explícitos, y que define Jesús Maestro (1994: 15; 1998: 277-285) como "ausencia de diálogo y dialogismo en el discurso lírico". Arcadio López Casanova (1982: 170-187) distingue las siguientes variantes: retrato, cuadro/estampa, escena y episodio. Para nuestros fines basta con distinguir entre narración y descripción, o la mezcla de ambas. Lo normal es que aunque la atención se centre en la tercera persona aparezca explícito el punto de vista del poeta. Estamos cerca, con ello, del poema del tipo yo-testigo; por ejemplo, en "He andado muchos caminos" de Antonio Machado, se nos describe dos tipos de gente partiendo de la experiencia del poeta. Ejemplo de poema en tercera persona puramente descriptivo es el siguiente de Antonio Colinas, en que se supone la presencia de un observador por la marca que deja el "nosotros":

ESPESO OTOÑO

Cuela la tarde su oro entre las ramas.
No tardará en venir un nuevo invierno.
Arden las hojas húmedas del parque
y por poniente se desgaja el cielo

en racimos de nubes encendidas.
Hay un temblor de luz en los aleros
Las palomas fecundan la silueta
oscurecida de cada paseo.
Las ubres del otoño están cargadas.
Serafines de luz están muriendo
sobre nuestras cabezas asombradas
para que una vez más se teja el sueño,
la melodía dulce de otra noche,
la alucinada noche de los cuentos.

Pero puede suceder que por ningún lado aparezca la visión del poeta y tengamos una escena desnuda. Como toda la lírica parece derivar hacia el polo del "yo", se produce en estos casos un fenómeno de simbolización, por el que lo descrito pasa a entenderse como un estado de ánimo interior, y es como si se hubiera suprimido la parte literal de una comparación que relaciona lo interior con lo exterior. Se trata del símbolo disémico que explica Carlos Bousoño (1970: I, 209-221), poniendo el ejemplo de Antonio Machado:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...

Otros poemas objetivos no intentan reflejar el interior del poeta, sino que presentan una realidad esencial en que no participa la experiencia de nadie. Puede ser el de "Se querían", de Aleixandre, en que el verso final "Se querían, sabedlo" suena como una sorpresa en el mundo objetivamente autónomo y desbordante que ha desarrollado el poema. O la esencialidad de ciertos poemas puros de Jorge Guillén en que no aparece el "yo", aunque esté presente en el tono exclamativo o de celebración, como en "Beato sillón".

Otro uso de la tercera persona está cerca del de la segunda persona sin enunciador explícito, es decir, el de la fórmula mágica o el conjuro. Cuando se trata no tanto de atraer una fuerza como de apartar una amenaza, entonces la tercera persona distanciadora es más efectiva. Lo podemos ver en un poema de Nicolás Guillén titulado "Sensemayá. Canto para matar a una culebra":

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;

con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

Téngase en cuenta que el diálogo poético o "diálogo textualizado" (Maestro, 1994: 15-17) puede considerarse como una variante de la tercera persona en que está ausente o supuesta la voz del narrador que introduciría las intervenciones en estilo directo. Ejemplos de poemas dialogados: *Diálogos del conocimiento*, de Aleixandre, y la "Elegía a Cervantes", de L. F. Vivanco que se da como un diálogo entre Cervantes y el Discípulo.

Recuérdese que Arcadio López Casanova considera una variante de la tercera persona como encubridora del "yo". Sólo estaremos dispuestos a hablar de un verdadero desdoblamiento cuando el poema dé los suficientes datos para ello. Por ejemplo, este fragmento de Ángel González:

Aquí, Madrid, mil novecientos
cincuenta y cuatro: un hombre solo.

Evidentemente, el deíctico "aquí" indica que la voz parte del "yo", que se ha transformado, distanciándose en "un hombre". El poeta, a la vez que pretende presentarse como un ejemplo, elige la formulación "un hombre" para reforzar la idea de soledad y desasistencia que vertebra el poema. Hay que fijarse en la abrumadora cantidad del año frente a ese "un hombre solo".

Rosalía de Castro tiene una serie de poemas en que se describe el mundo interior de un "él" o "ella". Podíamos pensar que se trata de una técnica de desdoblamiento, ya que el tono es el mismo que cuando la autora habla desde el "yo", sin embargo, lingüísticamente no hay razones para pensar que este "él" sea un "yo": puede ser una proyección del interior del "yo" pero gramaticalmente nunca puede sustituir a un "yo", como sí lo puede hacer un "tú" según sanciona el uso normal:

En el alma llevaba un pensamiento,
una duda, un pesar,

tan grandes como el ancho firmamento
tan hondos como el mar.

De su alma en lo más árido y profundo,
fresca brotó de súbito una rosa,
como brota una fuente en el desierto,
o un lirio entre las grietas de una roca.

En relación con los poemas en tercera persona está el problema de los nombres propios, es decir, de la referencia en poesía. La poesía puede crear su propio mundo para transmitir un significado, pero a veces acude a mundos reales e identificados con su nombre propio. Lo que ocurre aquí es que la referencia se convierte en simbólica, se esquematiza para desarrollar sólo uno de sus aspectos: la Nueva York de Lorca no es la real, sino que el poeta elige el aspecto más cruel e impersonalizador de la gran ciudad convirtiendo el nombre propio en un símbolo.

Destaca sobre todo la aparición de nombres propios de idiomas extranjeros (Molino y Tamine, 1982: 111), portadores de asociaciones complejas, y que se relacionan con relatos históricos o míticos y están llenos de evocaciones legendarias, a la vez que se presupone su existencia por el hecho de nombrarlos. Es conocida la afición de la poesía del Renacimiento y Barroco por los nombres mitológicos. No se trata sólo de un efecto de adorno, sino que dichos nombres vehiculan historias y contenidos que se relacionan con aspiraciones, miedos, deseos universales. Veamos, por ejemplo, un famoso soneto de Luis de Góngora:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes no toquéis si queréis vida:
porque entre un labio y otro colorado
Amor está de su veneno armado
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora
y solo del Amor queda el veneno.

En este soneto se contraponen dos historias mitológicas (la de Ganimedes y Tántalo), que simbolizan respectivamente el extremo de placer y el extremo del tormento, para representar la doble cara del amor y su carácter engañoso. Pero si nos fijamos hay más. Al poner en relación, ya que se trata de un poema con dos secciones paralelas, las manzanas de Tántalo con el veneno de la serpiente, el poeta introduce un factor bíblico que viene a mezclarse con las escenas mitológicas: la idea de pecado original. Todos estos elementos están unidos por la isotopía de lo líquido: el "humor" de Ganimedes (néctar) es el veneno de la serpiente y el veneno que queda del tormento de Tántalo (que no podía beber tampoco el agua que se le acercaba). La interdicción del poeta es comparable a la de Dios en el Génesis, lo que da un tono de elevada sabiduría y autoridad al poema: "amantes no toquéis si queréis vida".

La presuposición de existencia y la asociación legendaria se dan también en nombres propios desconocidos para el oyente, pero que por sólo ser nombrados por el poeta y en relación con el contexto reciben unas resonancias y suponen haber entrado en una intimidad cuyo conocimiento se nos da por descontado:

Si volviese a la casa
preguntaría que cuándo es el examen; si deja aún Pilar
una rendija del balcón abierta, o si cruza José
al acarreo, o si sube la sangre del jardín, [...].

Diego Jesús Jiménez

5.1.4. *Cambios de persona en el poema*

He colocado el apóstrofe entre las figuras de pensamiento. No obstante, la orientación de este fenómeno es pragmática. Me interesa aquí destacar dos variantes que presentan problemas: el cambio brusco e injustificado de interlocutor y la indeterminación del cambio. Un ejemplo de lo primero lo ofrece este poema de José Manuel Caballero Bonald, con una fuerte carga emotiva:

Quemé la libertad y los papeles,
le puse un nombre único
a mi patria, fui desandando el tiempo
hasta llegar al destruido
corazón.

Madre mía
que escuchas mis cóleras, estés
donde estés, mira a tu hijo
con su sola esperanza reducida
a temor.

Nadie
como yo más dichoso
de no serlo jamás.

La invocación a la madre no es el objetivo del poema, sino que se usa para hacer más patética la llamada del "yo" a sí mismo. Curiosamente, la figura de la madre es la que aparece en el poema de García Lorca "Sorpresa" para los mismos efectos. Juri Levin (1979: 429) habla de esos personajes accesorios o periféricos que introduce el poeta en sus versos para tener la oportunidad de establecer una comunicación en contra de lo que sea. Por ejemplo, este poema de León Felipe se sitúa textualmente como una apelación al "vosotros", pero en realidad se trata de un apoyo para expresar la idea propia sobre lo que debe ser la poesía:

Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma...
Aventad las palabras...
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía.

El caso más complicado es cuando el poeta cambia de interlocutor sin que sea posible establecer su identidad, como en el poema de Vicente Aleixandre: "El poeta se acuerda de su vida", citado en la pág. 38. La primera apelación se dirige claramente a la humanidad, ante la que el poeta se disculpa por haber pasa-

do su vida durmiendo. Sin embargo, después tenemos un cambio a la segunda persona del singular, ¿se trata de una segunda persona auto-reflexiva o se trata de la apelación a alguien concreto? Y, por fin, el "duerme", ¿es un imperativo dirigido a un "tú" o una tercera persona? De la decisión que tomemos sobre estos referentes dependerá el sentido del poema.

5.2. Deícticos de tiempo y lugar

No se ha investigado mucho sobre la deixis de tiempo y lugar en el poema y sus implicaciones pragmáticas, ya que al vehicularse por medio de adverbios y accidentes verbales tradicionalmente se ha incluido su estudio dentro de la morfosintaxis. El "yo" que habla instaura el "aquí" y "ahora" de la enunciación, como en toda comunicación. Pero el poema, al existir descontextualizado, tiene la posibilidad de jugar con esos deícticos, de convertirlos, por así decir, en símbolos de un estado o situación. Piénsese en tantos poemas basados en la contraposición entre el "ayer" y el "hoy"; o entre el "aquí" y "allí": el "allá lejos, donde habite el olvido" de Luis Cernuda no es un lugar concreto sino el reverso del "aquí" desgraciado.

Podemos distinguir tres fases en el uso del espacio/tiempo en los poemas:

a) En el caso de que se conserve la lógica normal habrá que tener en cuenta el poder simbólico de las coordenadas espacio-temporales, pues el poeta elegirá el lugar y momento de su enunciación por la significación que pueden aportar a ésta. Pensemos en la "Canción desesperada", de Pablo Neruda, que presenta el momento final del amor, el abandono, "la hora de partir". El poeta se sitúa en la noche y en la desembocadura de un río en que hay probablemente un puerto:

> Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.
> El río anuda al mar su lamento obstinado.
>
> Abandonado como los muelles en el alba.
> Es la hora de partir, oh abandonado!

Todos los elementos espacio-temporales están al servicio del mundo emotivo del poeta. En primer lugar, el poeta se sitúa en la noche como en un lugar físico ("la noche en que estoy") con todas sus connotaciones fúnebres; noche que aparece espacializada además por su comparación con el mar implícita en el verbo "emerger". Así, el tiempo y espacio reales se funden en un sólo momento emotivo. Del río en la noche sólo se percibe un lamento, no se ve; del mismo modo que el recuerdo ya no es algo percibido, sino persistente en el dolor. El puerto nocturno es un lugar solitario como se siente el poeta, y es además el lugar desde el que "se parte"; idea de viaje que está también presente en el río desembocando en el mar. La situación del poeta es un símbolo hasta el punto de que la presencia del puerto viene dada en forma de comparación con su estado: "abandonado como los muelles en el alba". Más tarde acuden otras imágenes que inciden en estas mismas sensaciones: la lluvia de frías corolas, la amada que se "tragó" todo, como el mar se traga al río, etc.

Hay que tener en cuenta que, como el poema se instaura siempre desde un "aquí" y un "ahora", cualquier aparición del pasado y el futuro, y el "allí" serán proyecciones, y por tanto se establecerá algún tipo de perspectiva en el texto. Con todo, la aparición del futuro está más marcada por tratarse de un tiempo "conjetural" ("Hermana Marica", de Góngora).

Es significativo el uso del pasado en el poema de Rubén Darío que comienza "Yo soy aquel que ayer no más decía". Hay que entender que "ayer" es todo su pasado, pero ¿dónde está el "hoy" al que ese pasado se opone? Simplemente no existe, el final del poema es un grito de esperanza, pero sin "hoy": "hacia Belén... ¡la caravana pasa!". El pasado ha invadido el poema hasta convertirlo en el único tiempo real (y fíjese en el valor ambiguo del "pasa").

Un poema que debe gran parte de su fuerza expresiva a los deícticos temporales es el de Miguel Hernández, "Me sobra corazón". La anáfora del "hoy":

> Hoy estoy sin saber yo no sé cómo,
> hoy estoy para penas solamente,

hoy no tengo amistad,
hoy sólo tengo ansias...

no sirve para localizar el poema, o enfatizar el dolor presente (hubiera bastado una sola aparición), sino que cobra sentido sólo al final del poema cuando vemos que el "hoy", con su sufrimiento, es simplemente un haber escapado a la muerte, un haberse perdonado la vida, que supone la continuación del dolor:

No sé por qué, no sé por qué ni cómo
me perdono la vida cada día.

b) Fuera de estos usos simbolizados (dentro de la lógica normal, no obstante), existen lo que podíamos llamar figuras del espacio-tiempo cuando la poesía juega a romper esta lógica, pero superponiendo a ella una lógica más amplia que explica la aparente ruptura. En este fragmento de *La voz a ti debida,* de Pedro Salinas, los espacios del "aquí" y del "allí" sitúan la ausencia y la presencia de la amada, con la conclusión de que el "aquí" no puede ser verdad, pues es siempre el "allí" de la presencia de la amada:

Que cuando los espejos, los espías
–azogues, almas cortas–, aseguran
que estoy aquí, yo, inmóvil,
con los ojos cerrados y los labios,
negándome al amor
de la luz, de la flor y de los nombres,
la verdad trasvisible es que camino
sin mis pasos, con otros,
allá lejos, y allí
estoy besando flores, luces, hablo.

En este caso la transición entre una lógica normal y el anómalo "allí/estoy besando flores" viene explicada por el resto del poema.

Un grado mayor de complejidad en lo que respecta a la deixis temporal aparece en un soneto de Borges que ya hemos citado, en que la lluvia hace presentes todos los momentos del pasado, intuición que se resume en estos versos:

Porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae y cayó. La lluvia es una cosa
Que sin duda sucede en el pasado.

"Cae y cayó" no indica continuidad entre pasado y presente, sino simultaneidad, que desemboca en ese sintagma imposible: "sucede en el pasado".

c) Poemas en que el cambio de tiempo/lugar no está explícito o explicado dentro del propio poema, sino que nos asalta como una flagrante falta de lógica. Entraría en este apartado la técnica de las superposiciones de que habla Carlos Bousoño (1970: I,303-336). Los ejemplo más llamativos de esta técnica pertenecen a César Vallejo: "El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera". Y su famoso soneto "Piedra negra sobre una piedra blanca":

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París –y no me corro–
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.
César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

El poema tematiza la superposición temporal en el segundo verso: "un día del cual tengo ya el recuerdo...", que desemboca en la confusión temporal de los tercetos; el efecto es el mismo que si el poeta estuviera leyendo su propio epitafio o esquela: el dolor y la soledad lo han sacado del tiempo. Esta paradoja de tener el recuerdo de algo que todavía no ha ocurrido atrae otras anomalías temporales como la presente en "le pegaban / todos sin que él les haga nada".

Algo similar, pero sin las mismas audacias, ocurre en el poema de Jaime Gil de Biedma reproducido en la página 202, "Mañana de ayer, de hoy". En él se tematiza igualmente el momento en que el presente aparece bajo la forma de un recuerdo que todavía no se puede lógicamente tener. Los dos últimos versos saltan bruscamente del primer presente en que se desarrolla el poema al presente en que el poeta tiene su recuerdo: "Yo pienso en cómo ha pasado el tiempo / y te recuerdo así". El lector no puede (ni debe) decidir cuál de los dos presentes es el real (el vivido o el del recuerdo) y el poema recibe su fuerza expresiva de esa ambigüedad. De cualquier forma el enfoque perspectivístico ya estaba anunciado desde el principio: el poeta mira a alguien que mira a su vez el mar desde la ventana.

En este ejemplo de Gabriela Mistral, la presencia del presente después de la condicional puede tener diversos significados: el de dar más fuerza a la amenaza, el de enfatizar el deseo del hablante, la constatación de la realidad y otros:

> Si te vas, hasta en los musgos
> del camino rompes mi alma;
> te muerden la sed y el hambre
> en todo monte o llanada
> y en cualquier país las tardes
> con sangre serán mis llagas.
>
> Y destilo de tu lengua
> aunque a otra mujer llamaras,
> y me clavo como un dejo
> de salmuera en tu garganta;
> y odies, o cantes, o ansíes,
> ¡por mí solamente clamas!

5.3. Actos de habla

Cualquier tipo de comunicación en el que un "yo" se dirige a un "tú" o a un "vosotros" incluye actos de habla, aunque meramente sea el de informar. También es evidente, como quedó dicho, que los actos de habla ocurridos en el poema son espú-

reos, no tienen la fuerza ilocutiva que les correspondería como enunciados verdaderos. Esto es, cuando el poeta dice "Trae, Jarifa, trae tu mano, / ven y pósala en mi frente", no hace un ruego o una orden en el sentido convencional porque ni el "yo" es real ni "Jarifa" lo es. Ahora bien, dentro del mundo del poema, en que sí existe un "yo" por el hecho de sostener una enunciación y una "Jarifa" por el hecho de ser apelada, en ese mundo se está realizando efectivamente una petición o un ruego, y ocurre un acto de habla.

Pero los actos de habla no establecen sólo la "intención" de la comunicación, sino que nos dan información sobre el enunciador, el destinatario, el contexto, etc. Vamos a ver cómo ocurre esto. Para que un acto de habla tenga determinada fuerza ilocutiva se deben cumplir unas condiciones que Searle denomina "condiciones de felicidad". Por ejemplo, para que una petición funcione como tal el hablante debe querer o considerar bueno para él lo que pide, además tiene que suponer que el oyente está en condición de cumplir la petición, y lo que se pide debe ocurrir en un futuro (más o menos inmediato). Si cualquiera de estas condiciones se rompe ya no estaremos ante una petición, sino ante un acto de habla totalmente distinto o ante una incoherencia. Por tanto, si tendemos a presuponer que los actos de habla realizados en los poemas son efectivos (de lo contrario no serían actos de habla) el lector debe reconstruir bajo qué condiciones lo son, y por tanto, aportarlas al significado del poema, lo cual informa sobre los participantes y el contexto en que esto ocurre. En el ejemplo de Jarifa arriba indicado, no podemos saber por sólo ese fragmento si se trata de un orden o un ruego. Si es una orden, recibimos la información de que el "yo" se sitúa en un plano superior de autoridad respecto al "tú", pero el contenido de la orden nos hablaría, no obstante, de algún grado de intimidad entre los interlocutores: "posa tu mano en mi frente". El deseo del cumplimiento inmediato, con la repetición de los verbos: "trae, trae, ven y pósala", nos informa del estado de intranquilidad del hablante, etc. Por el final del poema, sabemos que se trata en realidad de un ruego: "Ven, Jarifa; tú has sufrido / Como yo...", lo cual expresa la igualdad de autoridad de los interlocutores, incluso de una ligera superioridad psicológica (al menos) de la mujer apelada.

Sin embargo, cuando el poeta introduce una distorsión o una deficiencia en algunas de las condiciones del acto que se supo-

ne está realizando el hablante, la información que recibe el lector es mucho mayor, porque conlleva una ruptura de sus expectativas. El ejemplo más común de esto es el hecho de dirigir una comunicación (cualquiera que sea el tipo de acto de habla) a un interlocutor incapaz de comunicarse verbalmente. Ocurre en estos casos que tenemos que atribuir el rasgo de "humano" al interlocutor para considerar de alguna manera válida la enunciación, y se produce un proceso de personificación. Veamos este soneto de Luis de Góngora:

¡Oh, claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la yerba se dilata
con regalado son, con paso lento!;

pues la por quien helar y arder me siento
(mientras en ti se mira), Amor retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blando movimiento,

vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente;

que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran Señor del húmido tridente.

El poeta se dirige a un arroyo lento donde se refleja el rostro de la amada y le hace una petición; con ello se dota a este elemento natural de voluntad, a la vez que se da cuenta del deseo del poeta. La razón alegada para este deseo comparte con el hecho de atribuir una voluntad al arroyo una premisa mágica: la de que lo que se refleja en las aguas baja por ellas hasta el mar como si se tratara de un espejo o un cuadro móvil. Esto es, la naturaleza queda detenida en un centro constituido por el rostro de la amada. Esta falta de lógica inicial contiene una secuencia lógica, no obstante: si el arroyo sigue su curso con lentitud el rostro de la amada llegará intacto al mar, si el arroyo se precipita la imagen se confundirá como se confunden los reflejos en el agua rápida. Así, el deseo que transmite la petición no es sólo un capricho del poeta, sino que debe ser compartido por el arroyo, en cuanto

está de acuerdo con su lógica. La relación es, pues, en principio, de complicidad mágica entre arroyo y hablante. El deseo, además, nos habla indirectamente de la gran belleza de la amada, la cual no sólo es capaz de perturbar el curso de la naturaleza, sino que es digna de ser transportada en una imagen fiel.

Sobre estas dos bases se instaurará la petición. En primer lugar, el poeta se dedica a halagar al arroyo con la intención de conseguir benevolencia para la súplica que todavía no ha dirigido: "claro honor, dulce arroyuelo, regalado son, paso lento". No se trata de halagos gratuitos, sino que inciden precisamente en las características que el poeta pretende que el arroyo mantenga: "corriente plata, regalado son, paso lento". Después de atraer al arroyo con los piropos, demostrar la lógica que hay en su ruego, ponderar el valor de lo que retrata y la necesidad de preservarlo, el poeta acude a una última y definitiva razón basada en el miedo: el arroyo, como vasallo del mar, "el gran Señor del húmido tridente", debe llevarle los mejores dones. Nótese, de todas formas, cómo el uso del miedo como forma de persuasión está contrarrestado sabiamente por la presuposición de poderío que el poeta otorga al arroyo: "no dejes floja / la undosa rienda al cristalino freno / con que gobiernas tu veloz corriente". Si el arroyo, como cortesano, debe tributo al mar, el poeta, también como cortesano, debe tributo a la belleza de la amada, y por tanto, son compañeros de estado, lo que incide de nuevo en el tono de complicidad.

Otras veces el acto de habla puede llegar cerca de su autoanulación y crear un discurso imposible. Ejemplo de ello es el poema "El escarmiento", de Quevedo. Representa el acto de habla del consejo: un hablante retirado de la vida y sus placeres exhorta a un hipotético "tú" a que piense en la muerte y se retire también de la vida. En primer lugar, vemos que el "tú" aparece desvaneciéndose desde el principio a base de subjuntivos ("vayas, alivies, consueles, vueles") hasta desaparecer del texto, para volver a hacer presencia en el preceptivo final exigido por la forma epitafio que constituye la última estancia de la canción. Parece, por ello, que el "tú" es mero pretexto para que el "yo" se exprese, lo cual anula una de las condiciones del "consejo" como acto de habla, que es la de que el contenido tiene que ser un bien para el oyente, y *a fortiore* que se debe tener en cuenta a éste. Pero es más, la justificación final que se da para el consejo

anula aún más si cabe esta condición: "vive para ti solo, si pudieres; / pues sólo para ti, si mueres, mueres". La soledad absoluta es un discurso desde la muerte que anula todo discurso y toda comunicación; toda la tensión del poema se resuelve inevitablemente en la paradoja de un discurso imposible, que nace muerto: "debo mi discurso a mi tormento".

Y he aquí un último ejemplo de cómo el análisis de los actos de habla y sus condiciones transmiten sutiles significados no explicitados en el texto. Se trata de un poema de Francisco Brines y el acto de habla presentado es la disculpa. El poema no tiene título, sólo un epígrafe que lo sitúa temporal y espacialmente:

(Tarde de verano en Elca).

Yo no era el mejor
para mirar la tarde,
pero me fue ofrecida;
y en mis ojos
se despertó el amor
sin gran merecimiento.
Y no fue necesaria una conciencia lúcida
ni una más clara inteligencia:
tú, que me lees
con un mayor espíritu.
Pero tampoco nadie
pudo estimar tanto
algún pequeño corazón
con un corazón tan pequeño.
Tú me comprendes con dificultad,
pero sabes también
que es suficiente mi dolor,
y por eso me lees.

El tono de disculpa (ya que el verbo performativo no aparece explícitamente) está disperso por todo el poema: "Yo no era el mejor... pero...", "sin gran merecimiento", "nadie pudo estimar tanto...", "tú me comprendes..."; también el hecho de que se use un verso breve habla de intimidad y de humildad de la enunciación. La disculpa requiere, en primer lugar, que el contenido proposicional (es decir, de lo que uno se disculpa) sea una acción o actitud negativa del hablante; y en segundo lugar,

que el interlocutor sea alguien ante quien el hablante se siente obligado a rendir cuentas porque de alguna manera le ha afectado su mala actuación. La disculpa puede recoger también opcionalmente un intento de justificación por parte del hablante. Aquí este intento aparece al principio cuando el poeta niega su responsabilidad: el amor le fue ofrecido gratuitamente, sin que él lo buscara; pero otros intentos de justificación se confunden con las dos condiciones señaladas, según veremos.

Vamos con la primera condición. El poeta se disculpa básicamente por estar enamorado o recibir amor. Esto no es malo en principio, a no ser que se piense en el amor como algo prohibido (interpretación que posiblemente esté latiendo en el poema pero que para este análisis voy a dejar aparte). El poeta se disculpa, en realidad, por su escaso merecimiento ("Yo no era el mejor"), pero ¿con respecto a quién? La relación con el "tú" es la de autor-lector ("tú que me lees"), y ello hace que la primera condición se encadene a la segunda. La carencia del autor, su escaso merecimiento con respecto al lector es de orden intelectual, le falta una "conciencia lúcida" y una "clara inteligencia", un "mayor espíritu". Estas expresiones están llenas, evidentemente, de ironía (nótese la construcción en quiasmo). Pero igualmente irónica resulta ser la disculpa ante alguien que no ha pedido explicaciones, ya que si el lector existe es sólo porque el poeta lo ha creado al establecer su escritura. Por tanto, éste atribuye (citando paródicamente sus palabras) una recriminación o un reproche a alguien que existe sólo porque él ha decidido establecerse como poeta. El contenido del reproche es el disfrute de un amor "devaluado" (según el punto de vista del inventado recriminador) por tratarse de una experiencia poco inteligente y lúcida. Es más, bajo la actitud de disculpa se esconde un desafío: el lector no le fue necesario al poeta para vivir su amor, pero al relatárselo e instaurarlo en el papel de lector le pone de manifiesto su carácter prescindible (además, atribuyéndole palabras que él no hubiera dicho).

Con ello se multiplican los problemas que platea la interpretación del texto. En primer lugar, el poeta parece exigir del lector una justificación de la lectura, lo cual supone exigirse a sí mismo una justificación de la escritura (pues sin ella no hay lectura). La disculpa se bifurca entonces en un doble sentido (como es doble el papel del poeta: sujeto de la vivencia y suje-

to de la escritura): una justificación del amor vivido en la realidad, y una justificación de su escritura (y por tanto lectura). Con ello se oponen las dos esferas humanas tradicionales: la emotiva y la intelectual, que reflejan en realidad dos facetas de la escritura literaria: la realidad contada (o contenido vivencial del poema) y el hecho de contarla. El poema habla así del poema mismo, o mejor dicho, de la vida en cuanto articulada en un texto literario.

Todas estas líneas de indagación vienen a converger y a encontrar su respuesta, al final, en la experiencia del "dolor". Éste justifica tanto el amor inmerecido como la escritura/lectura prescindibles. Con el "dolor" el poeta devuelve al lector una comprensión de sí más profunda, que lo supera como instancia meramente intelectual (y, por tanto, deficitaria como es deficitaria la realidad vivencial aislada, sin intelectualizar).

La maestría del poeta hace que bajo el tono de disculpa aparezca en realidad un desafío y una respuesta: la lectura se convierte en algo doloroso, el lector comparte con el autor un dolor, el de haber dejado de vivir algo, el de no ser imprescindible. Un análisis exhaustivo de los actos de habla de un poema nos habla, por tanto, también de su tonalidad (Molino y Tamine, 1982: 142-144).

Es imposible hoy por hoy, sistematizar las nociones aquí explicadas. Por eso, los ejemplos deben servir como guía, y el lector los ha de tener en cuenta para desentrañar de la misma manera, en el poema que tenga que analizar, todas las condiciones que constituyen el acto de habla que se lleva a cabo, con las implicaciones extraídas de su cumplimiento o incumplimiento.

5.4. Intertextualidad

La bibliografía sobre la intertextualidad es inmensa: desde los primeros estudios de M. Bajtin, pasando por J. Kristeva y R. Barthes que consideran el texto como un mosaico de citas de otros textos, hasta posturas cercanas a la deconstrucción. Ocurre que la mayoría de estos estudios están destinados al género narrativo, en gran parte por influencia de M. Bajtin que negó el carácter polifónico de la lírica (y lo mismo Yuri Lotman, 1976: 113). Según ellos, el poema lírico sometería a una unidad, cerra-

ría en sí mismo, la multiplicidad de las voces de la tradición. Esto es discutible sobre todo si tenemos en cuenta la llamada poesía "social" en que el elemento irónico cumple un papel decisivo y se da entrada a una multiplicidad de voces en el poema. En el ejemplo que acabamos de ver de Francisco Brines, el poeta "citaba" irónicamente las voces de los otros que se creen con una "inteligencia más lúcida". Por otra parte, la supuesta unidad de la lírica es más una hipótesis metodológica para el análisis que una realidad del significado, que se multiplica y es muchas veces indecidible. Para el género narrativo también se postula una unidad en términos de análisis, si no, no hubieran sido posibles ni siquiera los trabajos que nos hablan de la "intertextualidad" y "polifonía".

Susanne Holthuis (en Petöfi y Olivi, 1994: 77-93), en un artículo esclarecedor sobre la intertextualidad en poesía, la define no como una propiedad inherente al texto (según hace Graciela Reyes, 1984: 42-43), sino como una forma específica de constitución del significado, es decir, como un fenómeno del procesamiento de textos. Para ella la intertextualidad se produce en el proceso de recepción, en la interacción entre texto y lector, lo que quiere decir que el propio texto debe motivar una interpretación intertextual ("disposición intertextual") a través de diversas señales. Estas señales o marcadores que nos indican que entramos en un texto ajeno pueden ser marcadores explícitos, como las citas que encabezan los poemas, o el uso de comillas o cursivas, o implícitos como el conocimiento enciclopédico del lector, etc.

Aquí me voy a limitar a entender "intertextualidad" o "cita" en su carácter más restringido, es decir, alusiones directas y puntuales a un texto ajeno y sus efectos en el texto receptor. La intertextualidad en el sentido amplio ocupa todo el campo de la tradición literaria y sus diversas manifestaciones se han podido ver en los distintos niveles: repeticiones de temas, motivos, formas literarias, géneros, figuras, etc.

La presencia de la voz ajena en el texto puede considerarse siempre, en el sentido etimológico, como una parodia, es decir, como una contra-voz. Al introducir en un contexto nuevo un fragmento, éste arrastra significados que en el nuevo contexto se matizan o cobran una vida distinta. Su función será diversa, según su procedencia:

a) En su mayoría las citas que incluyen los poemas proceden de la propia tradición literaria. Si la cita está en verso, puede coincidir o no con el tipo de verso que está usando el poeta y de ahí surgirán ciertos ajustes o desajustes. Si la cita procede de la prosa, inevitablemente habrá un desajuste entre los dos medios expresivos.

En cuanto a las funciones, la más obvia es la de dar nuevo vigor o revivir un elemento del pasado. La tópica caracterización de la aurora como doncella rosada es convertida por Lugones en una damisela de su época que se hace palidecer con polvos de arroz (la niebla):

> Si ya hay niebla –¡oh, muy poca!– es sólo para
> Dar a la aurora suavidad más bella,
> como polvo de arroz que mitigara
> sus excesivas rosas de doncella.

El poema de Quevedo "El escarmiento" incluye una cita de Fray Luis (del que, no debemos olvidar, Quevedo fue editor), pero distorsionada. Dice Quevedo (v. 53-54): "aquí, solo conmigo, / la angosta senda de los sabios sigo". Recoge dos fragmentos de la "Oda a la vida retirada": "vivir quiero conmigo" y "...sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido". Frente a la serenidad luisiana, Quevedo incluye la cita en un poema lleno de tensiones y de angustia vital, de ahí que sustituya "escondida" por "angosta". Por otra parte, el "vivir quiero conmigo", afirmativo, de Fray Luis, se convierte en un pleonasmo en Quevedo al añadir "solo", soledad que se asocia en este poema a "muerte", y por tanto más que pleonasmo hay una contradicción "vivir la muerte en soledad". Vemos cómo Quevedo distorsiona el diáfano mensaje luisiano para hacerlo caber en su angustiada visión del mundo, despertando la sospecha de que toda serenidad está impregnada de angustia.

José Ángel Valente, a su vez, utiliza una cita de Quevedo como título de un poema: "Serán ceniza...". Todo el mundo reconoce el famoso soneto en que se presenta a la muerte vencida por la persistencia en el amor. Pero Valente no lee exactamente así el poema. En primer lugar,

provoca una distorsión al aislar un fragmento del soneto, que se supone vehicula sólo una parte del significado, pero que arrastra el conocimiento que tenemos del poema completo.

El poema de Valente está cruzado por una isotopía religiosa, bíblica, que no está en Quevedo (cuyas referencias son paganas): "cruzo un desierto", "hay una luz", "lo levanto hacia el cielo", "ceniza", y el "no estoy solo" que indica una trascendencia. Esto nos autoriza a leer el poema en clave religiosa y descubrimos en ella cuál es la articulación de las estrofas: frente a la "travesía del desierto" descrita en la primera estrofa, se enciende una "luz", la de la fe que dice al poeta que "no está sólo". La siguiente estrofa es una confirmación de esa fe por el amor ("la caridad"), y el dístico final contiene la palabra clave que cierra el poema y engloba las dos virtudes anteriores: la esperanza. Se trata, pues, de una articulación en torno a las tres virtudes teologales. Asistimos, con ello, a un proceso de cristianización del mensaje del soneto de Quevedo, y no sólo eso, sino que frente al amor que aseguraba la trascendencia en Quevedo aquí es la esperanza la que prevalece y da sentido a las otras dos. Con ello también se realiza una relectura de San Pablo (al que Quevedo tenía siempre en cuenta), que aseguraba que de las tres virtudes vencería la caridad. Valente, al aislar el "*serán ceniza*" encuentra la parte de "esperanza" que existe en el soneto de Quevedo, lo cristianiza al añadirle la "fe", y le da la vuelta al mensaje haciendo que la esperanza predomine. Desde esta perspectiva podemos leer el poema de Quevedo como una confianza en que será el amor el que prevalezca.

Otro ejemplo, jugando esta vez con un motivo de la literatura de tipo popular, son estos versos de Victoriano Crémer:

> Malmaridada madre, que me diste
> un padrastro de cólera y de viento,
> brotado como un toro, de la nada.

Al insertar en un contexto nuevo el tópico literario de la malmaridada tenemos los siguientes efectos: el tipo

popular se convierte en una alusión puramente personal lo que le da un carácter trágico; la figura literaria abandona lo libresco para convertirse en una realidad existencial. Por otra parte, la figura de la malmaridada era una mujer a la que los padres obligaban a casarse contra su voluntad; aquí la mala elección procede de la madre misma, y es el hijo el que se lamenta, con lo que hay también un cambio en la voz: en la tradición era la propia mujer la que se quejaba, o a veces el amante postergado. Si aplicamos esta última posibilidad a la situación del poema tendríamos una jugosa interpretación psicoanalítica.

Un caso claro de parodia es este ejemplo de Nicanor Parra:

> Nada es verdad, aquí nada perdura,
> Ni el color del cristal con que se mira

Oímos en los versos de Parra el famoso aforismo de Ramón de Campoamor que hacía referencia al relativismo del conocimiento. Parra lleva dicho relativismo un paso más allá y muestra que lo que cambia no es lo que se mira sino el cristal mismo. Con el relativismo del relativismo está denunciando la postura mojigata de Campoamor. Ocurre además que la cita desenmascara el tipo de poesía que Parra está parodiando, pero al citarla demuestra que perdura en sus versos y así la afirmación se niega a sí misma: todo perdura y no perdura, por tanto ni la afirmación de que nada perdura va a perdurar.

He aquí un par de ejemplos no exactamente paródicos, pero cargados de ironía:

> Mi infancia eran recuerdos de una casa
> con escuela y despensa y llave en el ropero
>
> *Jaime Gil de Biedma*

> Por sus ujieres lo conoceréis.
>
> *Ángel González*

La intertextualidad llega a su límite en los juegos barrocos como el que consiste en realizar un poema con versos de otras composiciones en distintas lenguas. Aquí el poeta debe demostrar su maestría haciendo que el sentido se conserve a lo largo del texto y realizando rimas en diversos idiomas. El ejemplo es de Lope de Vega, "De versos diferentes tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso":

Le donne, i cavalier, le arme, gli amori,
en dolces jogos, en pracer contino,
fuggo per più non esser pellegrino
ma su nel cielo in fra i beati chori;

dulce et decorum est pro patria mori;
sforçame Amor, Fortuna, el mio destino
ni es mucho en tanto mal ser adivino,
seguendo l'ire e i giovenil furori.

Satis beatus unicis Sabinis,
parlo in rime aspre, e di dolceza ignude,
deste pasado ben que nunca fora.

No hay bien que en mal no se convierta y mude,
nec prata canis albicant pruinis,
la vita fugge, e non se arresta un ora.

b) Otras citas proceden de diversas fuentes, como puede ser la poesía de carácter oral, las canciones, eslóganes, anuncios publicitarios:

El raudo mirar sorprende, desde el tumulto, vagos colores de entrañas tristes. «Hablamos de Cristo crucificado.» «Entra a descansar un punto, olvidado del bullicio mundanal –como dicen los Jesuitas–. «Te abro esta puerta para que entres en la paz...» Así rezan, con cristales de colores encendidos de noche, cual los demás anuncios...

Juan Ramón Jiménez introduce aquí el texto de los carteles de las iglesias evangélicas de Estados Unidos.

Luis Cernuda cita un conocido tango en uno de sus poemas:

Muchachos
que nunca fuisteis compañeros de mi vida,
Adiós.
Muchachos
Que no seréis nunca compañeros de mi vida,
Adiós.

Al consuelo del "yo" que habla en la canción original, que tiene alguien de quien despedirse (una melancolía fácil), Cernuda contrapone la despedida imposible de quien no ha podido conocer, y de ahí lo terrible de la situación.

Un poema de Juan Cobos Wilkins incluye una cita paródica de un discurso de Franco:

Que estos días, cautivo
y desamado...

Roger Wolfe introduce mensajes televisivos en estos versos:

Llegas a casa, enciendes la T. V.
Transplantes de hígado, qué comemos,
tensión en Pakistán.
Las enfermedades del recto.
Que lo hagas con control

Como el poema, este libro no acaba aquí, en el límite de sus páginas. Espero haber despertado en el lector la suficiente curiosidad por los engranajes y alquimias del texto lírico como para que este manual se prolongue en cada una de las aplicaciones que se hagan de él. Y confío, finalmente, en que, como instrumento que es, acabe en ese olvido vivificador que sufren las herramientas en manos del artesano experto.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR E SILVA, V. M. (1976): *Teoria da Literatura*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.

ALARCOS LLORACH, E. (1973): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 2.ª edición.

ALONSO, A. (1955): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

— (1979): *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa.

ALONSO, D. (1962): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 4.ª edición.

— (1969): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3.ª edición aumentada.

ALONSO, D. y BOUSOÑO, C. (1963): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.

ALONSO GIRGADO, L. (1993): *Comentario de textos poéticos del siglo XX. Metodología y análisis resuelto de siete poemas*, Barcelona, PPU.

Análisis y comentario de textos. Barcelona, Larousse Planeta. 1994.

ARIZA VIGUERA, M., GARRIDO MEDINA, J. y TORRES NEBRERA, G. (1981): *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra.

AULLON DE HARO, P. (1985): *El Jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la Modernidad*, Madrid, Playor.

AZAUSTRE, A. y CASAS, J. (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
BAEHR, R. (1989): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
BALBIN, R. de (1968): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos. 2.ª edición.
BALLART, P. (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.
BELLO VÁZQUEZ, F. (1997): *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*, Barcelona, Paidós.
BOBES NAVES, M.ª C. (1975): *Gramática de "Cántico" (Análisis semiológico)*, Barcelona, Planeta/Universidad de Santiago.
— (1978): *Comentario de textos literarios. Método semiológico*, Madrid, Cupsa.
BOSQUE, I. (1984): "Bibliografía sobre la metáfora: 1971-1982", en *Revista de Literatura*, XLVI, 92, págs. 173-194.
BOUSOÑO, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vols. 5.ª edición.
BRATOSEVICH, N. (1980): *Métodos de análisis literario. Aplicados a textos hispánicos*, Buenos Aires, Hachette, 2.ª edición.
CABO ASEGUINOLAZA, F. y GULLON, G. (eds.) (1998): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Editions Rodopi B. V. (Diálogos Hispánicos, 21).
CANO AGUILAR, R. (1991): *Análisis filológicos de textos*, Madrid, Taurus.
CARRASCO, I. y FERNÁNDEZ ARIZA, G. (1998): Autores Varios. *El comentario de textos*, Málaga, Analecta Malacitana.
CASAS, A. (1994): "Pragmática y poesía", en Darío Villanueva (comp.) *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 229-290.
CASTAGNINO, R. H. (1974): *El análisis literario. Introducción a una estilística integral*, Buenos Aires, Editorial Nova, 9.ª edición.
COHEN, J. (1966): *Structure du langage poétique*, París, Flammarion.
— (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
CRIADO DE VAL, M. (1975): *Gramática española y comentario de textos*, Madrid, S.A.E.T.A., 6.ª ed.
CRUZ MARTÍNEZ, J. (1987): *Metodología para el comentario de textos (literarios y no literarios)*, Madrid, Alba.
CUEVAS GARCÍA, C. (1972): *La prosa métrica. Teoría*, Granada, Universidad.

CURTIUS, E. R. (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

DÍAZ-PLAJA, G. (1956): *El poema en prosa en España: Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili.

DÍEZ BORQUE, J. M.ª (1984): *Comentario de textos literarios (Método y práctica)*, Madrid, Playor, 10.ª edición.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1982): *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 2.ª edición.

— (1985): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.

— (1993): *Métrica española*, Madrid, Síntesis.

DOMÍNGUEZ REY, A. (1987): *El signo poético*, Madrid, editorial Playor.

El comentario de textos. Madrid, Castalia. 1973.

El comentario de textos, 4. La poesía medieval. Madrid, Castalia. 1983.

Elementos formales en la lírica actual. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. 1967.

ELIOT, T. S. (1953): *The Three Voices of Poetry*, London, Cambridge University Press.

ELMALEH, E.: *Eléments d'analyse du texte poétique*, Paris, Librairie Nizet.

GALLEGO MORELL (ed.) (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.

GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA POSADA, M. (1982): *El comentario de textos literarios*, Madrid, Ediciones Anaya.

GARCÍA VELASCO, A. (1986): *Método de comentario de textos. Teoría y práctica*, Málaga, Librería Ágora.

GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1970): "Actualización del 'comentario de textos literarios'", en *Revista de Literatura*, XXXVII, N.os 73-74.

GENETTE, G. (1979): *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.

GIL HERNÁNDEZ, A. (coord.) (1986): *Comentario de textos literarios*, Madrid, Alhena.

GONZÁLEZ MUELA, J. (1976): *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta.

GREIMAS, A. J. *et al.* (1972): *Essais de sémiotique poétique avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*, Paris, Librairie Larousse.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

GUERRERO, G. (1998): *Teorías de la lírica*, México, FCE.
GUILLÉN, C. (1988): "Sátira y poética en Garcilaso", en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica.
HARTMAN, G. H. (1970): *Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970*, New Haven and London, Yale University Press.
HERNÁNDEZ-VISTA, V. E. (1970): "Gerardo Diego: El ciprés de Silos (Estudio estilístico estructural)", en *Prohemio*, I, 1, págs.
HOEK, Leo H. (1981): *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton.
JIMÉNEZ, J. R. (1986): *Antología comentada*, selección, introducción y notas de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Ediciones de la Torre.
JOHNSON, B. (1976): "Quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose", en *Poétique*, 28, págs. 450-465.
KAYSER, W. (1976): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 4.ª edición.
LANGBAUM, R. (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares.
LAPESA MELGAR, R. (1971): *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, ediciones Anaya.
LÁZARO CARRETER, F. (1977): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 3.ª ed.
LÁZARO CARRETER, F. y CORREA CALDERÓN, E. (1990): *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 28.ª edición.
LEVIN, J. I. (1979): "La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione", en *La semiotica nei Paesi slavi*, a cura di Carlo Prevignano, Milán, Feltrinelli, págs. 426-442.
LEVIN, S. R. (1977): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 2.ª edición.
— (1987): "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, págs. 59-82.
LÓPEZ CASANOVA, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
LÓPEZ CASANOVA, A. y ALONSO, E. (1982): *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Editorial Bello.
LÓPEZ ESTRADA, F. (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
LOTMAN, Y. (1976): *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, Ardis, edited and translated by Barton Johnson.

MAESTRO, J. G. (1994): *La expresión dialógica en el discurso lírico (La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción)*, Kassel, Reichenberger.
— (1997): "La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)" en Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, págs. 267-323.
MARCOS MARÍN, F. (1987): *El comentario lingüístico (Metodología y práctica)*, Madrid, Cátedra.
MARTÍNEZ BONATI, F. (1983): *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (1975): *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo.
MAYORAL, J. A. (ed.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.
MAYORAL, J. A. (1994): *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
MAYORAL, M. (1977): *Análisis de textos. Poesía y prosa españolas*, Madrid, Gredos, 2.ª edición ampliada.
MOLINO, J. y TAMINE, J. (1982): *Introduction à l'analyse linguistique de la poesie*, Paris, Presses Universitaires de France.
MORAL, R. del (1995): *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*, Madrid, Verbum.
NAVARRO DURÁN, R. (1998): *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel.
NAVARRO TOMAS, T. (1974): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama-Labor. 4.ª ed.
NÚÑEZ RAMOS, R. (1980): *Poética semiológica. "El Polifemo" de Góngora*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad.
— (1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis.
OHMANN, R. (1987): "Los actos de habla y la definición de literatura" y "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, págs. 11-57.
OOMEN, U. (1987): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, págs. 137-149.
PAGNINI, M. (1978): *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 2.ª edición.
PALISA MUJICA DE LACAU, M. H. y MANACORDA DE ROSETTI, M. V. (1962): *Antología y comentarios de textos*, Buenos Aires, Kapelusz.
PARAÍSO, I. (1976): *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*, Barcelona, Planeta.

— (1985): *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
— (1988): *El comentario de textos poéticos*, Gijón/Valladolid, Ediciones Júcar/Aceña Editorial.
PAZ, O. (1956): *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
PETÖFI, J. S. y OLIVI, T. (eds.) (1994): *Approaches to poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*, Berlin, Walter de Gruyter.
PFEIFFER, J. (1959): *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, México, Fondo de Cultura Económica, 3.ª edición.
POZUELO YVANCOS, J. M. (1997): "Lírica y ficción", en *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (Coord.), Madrid, Arco/Libros, págs. 241-268.
PREMINGER, A. y BROGAN, T. V. F. (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press.
QUILIS, A. (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española. Contribución a su estudio experimental*, Madrid, Revista de Filología, anejo 77.
— (1984): *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
REIS, C. (19799: *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, ediciones Almar.
— (1981): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos.
— (1995): *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
REISZ DE RIVAROLA, S. (1989): *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
RICO VERDÚ, J. (ed.) (1980): *Comentario de Textos Literarios*, Madrid, UNED.
ROBERTS, P. D. (1991): *How poetry works*, London, Penguin Books.
ROMERA CASTILLO, J. (1977): *El comentario de textos semiológico*, Madrid, SGEL.
RODRÍGUEZ FER, C. (1998): *Guía de investigación literaria*, Gijón, Ediciones Júcar.
SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
SMITH, B. H. (1968): *Poetic Clousure. A Study of How Poems End*, Chicago, The University of Chicago Press.
— (1978): "Poetry as Fiction", en *On the margins of Discourse. The relation of Literature to Language*, Chicago, The University of Chicago Press, págs. 14-40.

SOBEJANO, G. (1956): *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos.

SPANG, K. (1993): *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

STIERLE, K. (1977): "Identité du discours et transgression lyrique", en *Poétique*, 32, nov. 1977, págs. 422-441.

TORRE, E. y GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1997): *Comentarios de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis.

VARELA JACOME, B., CARDONA DE GIBERT, Á. y FAGES GIRONELLA, X. (1980): *Nuevas técnicas de análisis de textos*, Madrid, Editorial Bruño.

VARELA JACOME, B. y CARDONA CASTRO, Á. (1989): *Poetología. Teoría y práctica de análisis de textos poéticos. (Comentario resuelto de catorce poemas: de la Edad Media a nuestros días)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

VERDUGO, I. H. (1982): *Hacia el conocimiento del poema*, Buenos Aires, Librería Hachette.